

ماه‌گرفتگی

ISSN 2004-9129

فصلنامه بین‌المللی ماه‌گرفتگی

نشریه مطالعاتی انتقادی فلسفه، هنر، ادبیات و علوم انسانی

سال دوم | شماره هفتم | پاییز ۱۴۰۳

Publisher:
Kitab-i Arzan
Helsingforsgatan 15
164 78 Kista-Sweden
www.arzan.se

- از فلسفه هیپنوتیزم تا هیپنوتیزم فلسفی
- صلح به مثابه فضیلت شکننده: مقام عمل در سیاست
- امکانات صلح و ضد صلح در ایران کنونی
- شروط امکان و حدود تحقق صلح در ایران امروز
- تبلوری بدنامدانه از خانه‌ای سیاه
- هنر مدرن زنان؛ نگاه خیره و به پرسش گرفتن نشانه‌ها
- هرمنوتیک قربان‌گاه بر دهانه‌ی آتشفشان‌ها نگاهی به فیلم خوکدانی
- استخر آبگرم کاترین مقدس؛ «نگاهی به نوستالژی‌ای تارکوفسکی»
- جستاری بر دفتر شعر «آفتابگردان‌ها هم خدایی دارند»
- مروری بر مجموعه شعر «اینک، الهه‌ی آب‌های راکد»
- نگاهی بر کتاب هرمنز علی پور
- نگاهی به دفتر شعر «دوته»
- جستاری بر رمان «زنده‌باد تستوسترون»
- نقد کتاب مجموعه شعر «خورشید حجم»
- گفت‌وگوی نرگس جودکی با بانوی هنرمند ایرانی-تاجیکی «آمن حسینی»
- گفت‌وگوی شمیلا شهرابی با شاعر «فاطمه احمدزادگان»
- گفت‌وگوی زینب فرجی با بانوی هنرمند «زبا اماقلی»



ماه‌گرفتگی سایه‌ای ست گسترده بر زمین و بر تمامی پدیده‌ها تا انسان در هجوم سایه‌ها به آفرینش پرتوی، خالق شود. می‌خواهیم در جهان متن‌های پویا با تفکر و خردی خلاقانه، عرصه ماه‌گرفتگی را به مباحثه و مناظره بنشانیم.

فصلنامه بین المللی ماه گرفتگی

نشریه‌ی مطالعاتی - انتقادی فلسفه، هنر، ادبیات و علوم انسانی

سال دوم | شماره ۷ | پاییز ۱۴۰۳

چاپخانه: نشر ارزان (سوئد)

Pen Klubb

(Sweden)

ISSN 2004-9129

Publisher: Kitab-i Arzan

Helsingforsgatan 15

164 78 Kista-Sweden

www.arzan.se

فصلنامه ماه گرفتگی در راستای تعهد خود بر دوری از عدم تفکیک، حصر و سانسور در هر شماره مطالب هنرمندان، پژوهشگران و نویسندگان را با نگاهی آزاد منتشر می‌نماید و با انتشار هر شماره و تجمیع استعاری زوایای متنوع مطالب به دریچه‌ای مشترک با عرصه‌ی ماه گرفتگی دست می‌یابد تا بر این باور تأکید ورزد که استمرار فصلنامه ماه گرفتگی بازتاب استمرار تلاش هنرمندانی است که تابش ممتد هنر و اندیشه‌اند که این خود چون ماه با طعم نور آشنا شدن است...

دریچه‌ای به شماره هفتم ماه گرفتگی:

"طعم نور را تنها هنرمند در سایه می‌فهمد و حلقه‌ی فرمان نمی‌داند ماه گرفتگی نقشی از نافرمانی‌ست بر پیشانی هنرمند."

صاحب امتیاز و سردبیر: فاطمه (صحرا) کلانتری

مدیر مسئول: مسعود امینی (م.روان شید)

مشاور بخش داخلی: امیرحسین تیکنی، ژاله زارعی

مشاور بخش بین‌الملل: دکتر سعید کافی انارکی

مدیر اجرایی: الناز آفاق

مدیر روابط عمومی: ژاله زارعی

دبیر روابط عمومی: آزاده آزادی، اعظم اسماعیلی

مدیر تیم خبر و رسانه: شمیلا شهرابی

مترجم: نگار عمرانی

ویراستار: مریم هندوزاده

صفحه‌آرا: مجید دنیایی

طرح جلد: از مجموعه خانه‌جهانی‌ماه‌گرفتگان

اجرا توسط هوش مصنوعی

هیئت دبیران مطالعاتی:

دبیر مطالعات تخصصی فلسفه: دکتر مهدی خبازی کناری

دبیر مطالعات تخصصی نقد سینمایی: امیرحسین تیکنی

دبیر مطالعات تخصصی پژوهش هنر: آیدین آریایی

دبیر مطالعاتی هنر مدرن و هنرهای تجسمی: یزدان کاکایی

دبیر مطالعات تخصصی زبان‌شناسی: دکتر بهروز محمودی بختیاری

دبیر مطالعات تخصصی جامعه‌شناسی: دکتر عباس نعیمی

دبیر مطالعات تخصصی سینما و تئاتر: محمدحسین میربابا

دبیر مطالعات تخصصی فلسفه و عرفان تطبیقی: دکتر بابا قصابها

دبیر مطالعات تخصصی فرهنگ و زبان‌های باستانی ایران:

دکتر راضیه موسوی

دبیر مطالعات تخصصی اسطوره‌شناسی و مطالعات تطبیقی: شاهرخ جوکار

دبیر مطالعات تخصصی نقد و پژوهش در ادبیات داستانی: رضا نجفی

دبیر مطالعات تخصصی هنر، ادبیات و فرهنگ: مهری رحمانی

دبیر بخش سعدی پژوهی: دکتر مرجان رضاتاجی

دبیر مطالعات تخصصی روان‌شناسی: دکتر هدی احمدی

دبیر مطالعات تخصصی موسیقی: محمد نصرتی

دبیر مطالعات تخصصی سلامت اجتماعی: مجید شریفی

دبیر مطالعات تخصصی هنر، سینما و فرهنگ: فرزانه زحلی

دبیر بخش شعر: سمیه جلالی

دبیر بخش ادبیات داستانی: سودابه استقلال

هیئت دبیران بخش بین‌الملل:

دبیر مطالعاتی تخصصی بخش بین‌الملل کشور ازبکستان و تاجیکستان:

دکتر امید بندری

دبیر مطالعاتی تخصصی بخش بین‌الملل کشور افغانستان: سحیه شجاعی

دبیر مطالعاتی تخصصی بخش بین‌الملل کردستان عراق: مریوان حلبچه‌ای

دبیر مطالعاتی بخش پژوهشی زبان «لکی»: فرخ شهبازی

گروه نویسندگان شماره هفتم (پاییز ۱۴۰۳):

صحرا کلانتری، م.روان شید، حسین علیان و زهرا پاک‌پرور، مراد فرهادپور،

مصطفی مهرآیین، عباس نعیمی جورشری، حسن محدثی‌گیلواپی،

محمد مهدی مجاهدی، م. شریفی، آیدین آریایی، امیرحسین تیکنی،

مرداد عباس‌پور، فرزانه زحلی، فریبا چلبی‌یانی، سریا داودی‌حموله،

مهدی معرف، پروانه مهرگان، مریم عربی، غزال امیری، فیض شریفی،

جعفر محمدی واجارگاهی، افسانه نجومی، علی تسلیمی، نداپیشوا، اعظم

اسماعیلی، رضا روشنی، کوروش جوانروح، عباس شکری، افسانه دشتی،

فهیمه بنکدار، آریا عینی، نیکو، فرزاد عزیزی کدخدایی، عطیه بابانژاد،

مریم ناصری، فاطمه آزادی، فاطمه دریکوند، نگین فرهود، آنا رضایی،

بهنود بهادری، عاطفه اسدی، سجاد ملکشاهی، زبیده حسینی، روجا

چمن‌کار، مهری رحمانی، پریماه اعوانی، عرفان دلیری، مرتضی براری،

فانوس بهادروند، محمد توکلی کوشا، محمدعلی نوری، مریم گرامی،

مریم گمار، معصومه داوود آبادی، پگاه حسینی، مجید عطاری، شمیلا

شهرابی، نرگس جودکی، زینب فرجی، اسد رخساریان، آمن حسینی،

سپیده داداش‌زاده، بهمن عباس‌زاده

فهرست مطالب

- ۳ معرفی فعالیت‌های خانه جهانی ماه گرفتگان
- ۴ سخن سردبیر | فاطمه (صحرا) کلانتری
- ۵ سخن مدیر مسئول | مسعود امینی (م. روان‌شید)

مطالعات اندیشه و فلسفه

- ۸ از فلسفه هیپوتیزم تا هیپوتیزم فلسفی | حسین علیان و زهرا پاک‌پرور
- ۱۰ و اسازی شاهنامه | مراد فرهادپور
- ۱۴ راه حل چیست؟ | مصطفی مهرآیین

مطالعات تخصصی جامعه‌شناسی

- ۱۶ صلح به مثابه فضیلت شکننده؛ مقام عمل در سیاست | عباس نعیمی جورشیری
- ۱۸ امکانات صلح و ضد صلح در ایران کنونی | حسن محدثی گیلوایی
- ۲۰ شروط امکان و حدود تحقق صلح در ایران امروز: «کثرت‌پذیری، هم‌مسئستگی، و هم‌بستگی مشارکتی» | محمد مهدی مجاهدی
- ۲۴ درباره‌ی معنای کدام انسان، کدام هویت باید بگردیم؟! | م. شریفی

مطالعات پژوهش هنر

- ۲۶ هنر مدرن زنان؛ نگاه خیره و به پرسش گرفتن نشانه‌ها | آیدین آریایی

مطالعات سینما

- ۳۰ هرمنوتیک قربان‌گاه بر دهانه‌ی آتشفشان‌ها نگاه‌ی به فیلم خوکدانی | امیرحسین تیکنی
- ۳۴ آیا رنج، پادافره دانایی است؟ یادداشتی بر فیلم «پادشاهی اودیپ» | امیرحسین تیکنی
- ۳۸ استخر آبگرم کاترین مقدس؛ «نگاهی به نوستالژی‌ای تارکوفسکی» | مراد عباس‌پور

مطالعات تئاتر و نمایش

- ۴۲ تبلور بدنمندان از خانه‌ای سیاه | فرزانه زحلی

مطالعات ادبیات داستانی ایران و جهان

- ۴۶ نگاهی به رمان «زنده‌باد تستسترون» | فریا چلبی یانی
- ۴۸ یادداشتی بر رمان «زنده‌باد تستسترون» | امیرحسین تیکنی
- ۵۰ واکاوی داستان «دسته‌گلی از کنار رودخانه تمبی» | سربا داودی حموله

- ۵۴ نگاهی به مجموعه داستان «رودخانه تمبی» | مهدی معرف
- ۵۶ نگاهی فمینیستی بر «باد بادآورده‌ها را نمی‌برد» | پروانه مهرگان
- ۵۹ یادداشتی بر داستان کوتاه «دور هم بودن» | مریم عربی
- ۶۴ یادداشتی بر رمان «ناطورهای دشت» | غزال امیری

نقد و پژوهش شعر

- ۷۰ جستاری بر دفتر شعر «آفتابگردان‌ها هم خدایی دارند» اثر محمد جلیلود | فیض شریفی
- ۷۲ نقد و بررسی کتاب مجموعه شعر «تهران چشم‌های تو» اثری از خشایار حدادیان | جعفر محمدی واجارگاهی
- ۷۶ نگاهی به شعر محمد مختاری | فخرالدین سعیدی
- ۷۸ مکتب و مروری بر مجموعه شعر: «اینک، الهه‌ی آب‌های راكد» | سروده‌ی فرزانه قوامی | افسانه نجومی
- ۸۷ یادداشتی بر دفتر شعر «دوته» | علی تسلیمی
- ۹۰ نگاهی به دفتر شعر «دوته» | فیض شریفی
- ۹۴ مروری بر کتاب هرمنز علی‌پور اثر فیض شریفی | نداپیشوا
- ۱۰۰ «بیژن نجدی» از عنصر شعر تا زبان داستان | اعظم اسماعیلی
- ۱۰۲ لعنت آبادهای بی‌سایه و درخت، نگاهی به دفتر

- شعر قرارهای سوخته اثر عباس عبادی | رضا روشنی
- ۱۰۶ «صحبتی پیرامون گفتمان شعری» و در ادامه نقد کتاب «سفر با قطاری که نیست» اثر حسین هلیل ترجمه دکتر علی اصغر کرمی | جعفر محمدی واجارگاهی
- ۱۱۰ نگاهی به مجموعه شعر اعترافات اثر رضا روشنی | کوروش جوانروح
- ۱۱۸ نگاهی به شعر «روایت راوی» اثر حیاتقلی فرخ‌منش کدام راوی کدام روایت؟ | عباس شکری
- ۱۲۴ نقد کتاب مجموعه شعر خورشید حجم | جعفر محمدی واجارگاهی

داستان کوتاه

- ۱۳۰ دور هم بودن | مراد عباس‌پور
- ۱۳۳ خورشید درست وسط آسمان بود | افسانه دشتی
- ۱۴۲ قومز را بلعید و دست‌هایش دراز شد. | فهیمه بنکدار (ماه‌ور)
- ۱۴۸ تگرگ گوشت بر پلک‌های جن‌زده | آریا عینی
- ۱۵۰ آهائی | نیکو
- ۱۵۲ ایستگاه انقلاب | فرزاد عزیزی کدخدایی
- ۱۵۵ نفر بعدی | عطیه بابائزاد
- ۱۶۲ زخم سفید | غزال امیری
- ۱۶۵ مسالمت‌آمیز | مریم ناصری
- ۱۷۰ آبی اولترامارین | فاطمه آزادی
- ۱۷۴ مزایده‌ی کلمات | فاطمه دریکوند

شعر

- ۱۷۷ نگین فرهود | آنا رضایی | بهنود بهادری | عاطفه اسدی
- سجاد ملک‌شاهی | زبیده حسینی | روجا چمن‌کار | مه‌ری رحمانی
- پریماه اعوانی | عرفان دلیری | مرتضی برای | فانوس بهادروند
- محمد توکلی کوشا | محمدعلی نوری | مریم گرامی | مریم گمار
- معصومه داوود آبادی | ندا پیشوا | پگاه حسینی | معجد عطاری

مصاحبه و گفت‌وگو

- ۱۹۰ گفت‌وگوی شمیلا شهرابی با شاعر فاطمه احمدزادگان | شمیلا شهرابی
- ۱۹۴ گفت‌وگوی نرگس جودکی با بانوی هنرمند ایرانی تاجیکی آمن حسینی | شمیلا شهرابی
- ۱۹۸ گفت‌وگوی شمیلا شهرابی با هنرمند «پاکان» | شمیلا شهرابی
- ۲۰۰ گفت‌وگوی زینب فرجی با بانوی هنرمند؛ زیبا امامقلی | زینب فرجی

بخش معرفی کتاب و ترجمه:

- ۲۰۴ ترجمه دو شعر از سوئدی به فارسی | اسد رخساریان
- ۲۰۶ داستان «جوانیتا میل» | مترجم: آمن حسینی

بخش کودک و نوجوان

- ۲۰۸ بررسی آسیب‌شناسی روانی کودک | شمیلا شهرابی
- ۲۱۲ به کودکان بیاموزیم | م. روان‌شید
- ۲۱۳ جستار روایی در مورد کودکان کار | سپیده داداش‌زاده

یادداشت‌های رسیده

- ۲۱۶ پرده‌ای کوتاه از معرفی عیسی امیری چولاندیم و آثار او در زندان | جمشید عزیزی
- ۲۱۹ چالش‌های هستی‌هوشیار | بهمن عباس‌زاده
- ۲۲۴ دفاع از «آزادی اندیشه و بیان» معرفی کانون نویسندگان سوئد | م. روان‌شید
- ۲۲۵ سرکوب زنان در ایران | م. روان‌شید
- ۲۲۶ دیداری با شهر سالاد سوئد از دوربین | م. روان‌شید

۲۳۷ راهنمای نویسندگان



معرفی مجموعه مستقل مردم‌نهاد خانه جهانی ماه‌گرفتگان

www.mahgereftegi.com

mahgereftegimagazine2023@gmail.com

مانیفست: ماه‌گرفتگی مختص به یک زبان، جنسیت، نژاد، قوم و ایدئولوژی خاص نیست، مختص به انسان است.

این مجموعه فرهنگی مردمی در سال ۲۰۲۳ در کشور ایران و سوئد هم‌زمان فعالیت خود را در چند محور با اهداف زیر آغاز کرد:

- ۱- انسان و اهمیت کرامت انسانی؛
- ۲- شراکت تمام زبان‌ها، ملیت‌ها و قومیت‌ها جهت بازتاب‌های مختلف فرهنگی و جلوگیری از طرد، تفکیک و انسداد فرهنگی؛
- ۳- اهمیت ویژه به گروه‌های آسیب‌پذیر اجتماعی، اقتصادی و فرهنگی (کودکان، زنان، اقلیت‌های دینی، اقلیت‌های ملی و قومیتی، گروه‌های توان‌یاب و تمامی کشورهای آسیب‌پذیر و به حاشیه رانده‌شده)؛
- ۴- اهمیت ویژه بر گسترش زبان مادری؛
- ۵- اولویت بررسی و پردازش انسان در فرهنگ‌های مختلف و تاثیر در زندگی روزمره؛
- ۶- کاوش در اسطوره‌های فرهنگی، ملی و قومی؛
- ۷- بازتاب صدای اقلیت و مینور در برابر صدای اکثریت و ماژور.

محورهای فعالیت:

- ۱- نشریه بین‌المللی ماه‌گرفتگی: (در سوئد و ایران هم‌زمان چاپ می‌گردد) در حوزه‌های مطالعاتی انسان‌شناسی، مردم‌شناسی، فرهنگ، فلسفه، هنر و زبان با تاکید بر گسترش زبان مادری در دو بخش مطالعاتی تخصصی و بخش ویژه (زبان مادری)
- صاحب‌امتیاز و سردبیر: فاطمه (صحرا) کلانتری
- مدیر مسئول: مسعود امینی مصطفی‌آبادی (م.روان‌شید)
- نگار عمرانی (مترجم زبان انگلیسی)

۲- رادیو ماه‌گرفتگی: (طرح و متن رادیو: فاطمه کلانتری (صحرا)، کارشناس: مجید شریفی. این رادیوپادکست در هر جمعه با یک اپیزود و یک موضوع با افراد و گروه‌های مختلف آسیب‌پذیر در جامعه به گفت‌وگو می‌نشیند (در این رادیوپادکست ما نگاهی استعاری و نمادین به مفهوم ماه‌گرفتگی داریم. این نوع از ماه‌گرفتگی نمادین یا استعاری زمانی رخ می‌دهد که یک اتفاق، یک رخداد ناگوار و حتی یک رفتار نادرست از سوی جامعه، سیستم و خانواده و دیگران، مانند سایه‌ای بین شخص و دیگری قرار می‌گیرد).

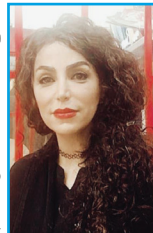
۳- صداهای بدون مرز: در این برنامه هر شخص ماه‌گرفته با زبان و گویش خود مسائل، دغدغه‌ها، معضلات و همچنین، فرهنگ، آداب و رسوم، ملیت و قومیت خود را به‌صورت صوتی برای مجموعه جهت انتشار ارسال می‌نماید.

۴- یک اپیزود یک اجرا: در این برنامه توسط نماینده‌نویسان متون نمایشی رادیویی جهت اجرای گروه نمایشی رادیویی با توجه به موضوعات اپیزودها جهت انتشار تولید می‌گردد.

۵- دیگر فعالیت‌ها: انتشار کتاب در مجموعه نامه‌نگاری ماه‌گرفتگان (نامه‌ای از یک ماه‌گرفته)، تولید محتوای ماه‌گرفتگان، هنرمندان ماه‌گرفته، شاعران ماه‌گرفته، همکاری جهانی با نشرهای بدون مرز جهت انتشار آثار ماه‌گرفتگان و...

مدیریت مجموعه خانه جهانی ماه‌گرفتگان: فاطمه (صحرا) کلانتری

سخن سردبیر



صحرا کلاکتری

«هنر می‌تواند به مردم کمک کند تا از دنیای بازتولید مکانیکی و سرکوبگر رهایی یابند. در عصر دیکتاتوری، زمانی که هرگونه بیان آزادانه سانسور می‌شود، هنر به‌عنوان ابزاری برای برقراری ارتباطی غیرمستقیم، می‌تواند مردم را به تغییرات اجتماعی فراخواند.»

والتر بنیامین

هفتمین شماره از فصل‌نامه بین‌المللی ماه‌گرفتنگی با همت و کوشش عوامل اجرایی نشریه، دبیران، پژوهشگران و هنرمندان به‌بار نشست.

فصل‌نامه ماه‌گرفتنگی در دنیای سرکوبگر و مکانیکی در کنار دیگر هم‌زمان خود پلی به‌سوی آزادی است. در زمانی که صداها در برابر قدرت‌های دیکتاتوری خفه می‌شوند و هرگونه بیان آزادانه سانسور می‌شود، هرگونه تلاش هنری در راستای تفکر و اندیشه به‌عنوان ابزاری غیرمستقیم و رمزآلود، احضارکننده‌ی تغییرات اجتماعی است. در هفتمین شماره فصل‌نامه ماه‌گرفتنگی، این باور به‌وضوح نمایان است که هنر و ادبیات، به‌ویژه در جوامع استبدادی، نه تنها ابزاری برای بیان زیبایی‌شناسی، بلکه نیرویی فعال و انقلابی برای برهم زدن نظم‌های نمادین و سرکوب‌های سیاسی هستند. هنر به قدرتی تبدیل می‌شود که می‌تواند ایدئولوژی‌های حاکم را به چالش بکشد و مفاهیم «حقیقت» و «واقعیت» را که توسط قدرت‌های حاکم در قالب نشانه‌ها و روایت‌ها به مردم دیکته می‌شود، به تزلزل درآورد.

در جوامع استبدادی، قدرت‌های حاکم از طریق نظم نمادین، جهان را بازتولید می‌کنند و مردم را در چارچوب‌های تعیین‌شده نگه می‌دارند. این نظم، ساختارهایی است که حقیقت را به‌گونه‌ای معین شکل می‌دهد و از پذیرش هرگونه تفکر مستقل و انتقادی جلوگیری می‌کند. اما هنر، با عبور از این مرزها و از طریق نشانه‌ها و استعاره‌های خود، می‌تواند این «واقعیت» تحمیل‌شده را به چالش

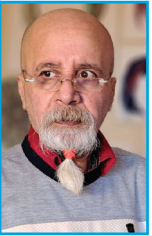


بکشد. هنرمند، با خلق آثاری که گاهی استعاری و انتزاعی هستند، فضای جدیدی از اندیشه و اعتراض را خلق می‌کند که نمی‌توان آن را در چهارچوب‌های رسمی و تعریف‌شده گنجانند.

ادبیات به‌ویژه در زمانه‌های دیکتاتوری، به زبانی پنهان و مقاوم‌تری تبدیل می‌شود که در آن، اعتراض نه به‌صورت آشکار بلکه از طریق رمزها و نمادهای هنری بیان می‌شود. در این شرایط هنر ابزاری برای «شکستن سکوت» است و هنرمندان از طریق آثارشان، با رمزگشایی مفاهیم و نقد روایت‌های رسمی، فضاهایی برای مقاومت و اعتراض ایجاد می‌کنند که در هیچ‌کدام از فضاهای عمومی و رسانه‌های تحت نظارت امکان‌پذیر نیست.

فصل‌نامه ماه‌گرفتنگی نیز خود نوعی مبارزه نمادین است که از طریق آشفتگی نظم‌های نمادین و ایجاد ابهام در روایت‌های حاکم، فضای جدیدی برای آزادی اندیشه و نقد می‌سازد. در این مبارزه، هنر می‌تواند به ابزاری برای مقاومت و شکستن فضایی که در آن اندیشیدن آزاد غیرممکن است، تبدیل شود.

فصل‌نامه ماه‌گرفتنگی قدردان همراهی و همفکری دبیران، پژوهشگران، همیاران و مخاطبان در این مسیر خطیر است.



م. روان ششم

اکنون از «من» آن سوی میز می‌پرسم: چه شد که «آزادی، برابری و عدالت‌خواهی» دغدغه‌ی ما هنرمندان شد؟ و جهانی آرمانی را ترسیم می‌کنم که در آن شادی، سلامت روح و روان و جسم، برابری، عدالت، سرمایه و رقص و خنده در آن غالب است و اندوه بیرونی برای آدمی متصور نیست، یعنی جهانی-جامعه‌ای مثلاً آرمانی و دلیخواه؛ و می‌پرسم نخست «ظلم» بود که پدید آمد تا نیاز به «عدالت‌خواهی» به‌وجود آید، یا چه؟ و به‌راستی در آن جهان / جامعه‌ی آرمانی چه شد که به ناگهان «ظلم» شکل گرفت و پدیدار شد تا اکنون نیاز به «عدالت‌خواهی» موضوع و دغدغه شود؟

گاه پرسش از پی پرسش ما را سردرگم می‌کند و اجازه نمی‌دهد تا شکل واقعی نگرانی‌هایمان را ترسیم کنیم، پس به‌ناچار باید رشته‌رشته تاروپود این کلاف سردرگم را باز کرد تا نقشه‌ی رسیدن به پاسخ شکل بگیرد.

موضوع وحشت‌آور اما این‌جاست: آدمی برای آزادی و عدالت‌خواه بودن، نیاز به پیشینه‌ی زنده‌ای به نام «شر» دارد، یعنی که «شر» و «ظلمی» باید بوده باشد تا هنرمند عدالت‌خواه شکل بگیرد، تا نیاز به «عدالت و آزادی و برابری» در وجود آید. پارادوکس مضحک و وحشت‌آوری‌ست نه؟! ظالمان را بین‌هودها را به‌وجود می‌آورند و را بین‌هودها به‌دست ظالمان به قتل می‌رسند، یعنی همیشه خالق؛ قاتل مخلوق و هنرمند کمی دورتر و گاه حتی در همان میانه‌ی جنگ، تنها به تصویر می‌کشد و ثبت می‌کند بی‌آنکه در عمل کاری کارستان را پیش ببرد.

خانم‌ها، آقایان!

به من بگویید ما هنرمندان قرار است به‌واقع چه نقشی در این پارادوکس مضحک و وحشت‌آور بازی کنیم؟ به‌راستی چند دیکتاتور یا نماد «ظلم» در تاریخ در نهایت با شعر سرنگون شده‌اند؟ می‌گوییم: شعر می‌تواند و توانسته است آزادی‌خواه و عدالت‌خواه پرورش بدهد؛ اما چرا از این واقعه بر خود نلرزم که: ما نتوانسته‌ایم هیچ «شر» یا «ظلم» یا «دیکتاتور»ی را از بین ببریم؛ چه

سخن مدیرمسئول

خطابه در تاریکی

«ظلم است که عدالت را می‌زاید»

خانم‌ها، آقایان!

می‌خواهم تا به پرسش‌های ذهنی‌ام بلند و بلندتر فکر کنم، آن‌قدر که شما نیز بشنوید. این که چه قضاوت کنید به من هیچ ربطی پیدا نمی‌کند، اگرچه قضاوت نه، که برداشت و نتیجه‌گیری، یا تعبیر و تفسیر شما می‌تواند در بازتاب ذهنی من تأثیرگذار باشد، اما در این دیالوگ یک‌نفره، «من» با «من» است که دوسوی میز نشسته‌ایم و شما شنوندگان خواسته یا ناخواسته‌ای خواهید بود که به‌ناچار در انتها به قضاوت خواهید نشست، قضاوتی که مهم است اما نه برای من.

سنگ نخست را پرتاب کردم تا حلقه‌های حافظه‌ام را به سمت شما بفرستم، پژواک آن‌چه مرا از درون می‌کاود و درنهایت فرسوده می‌کند.

اما آن‌چه مرا این‌گونه به بلندبلند فکر کردن واداشت، تناقض مضحکی‌ست که ما را به‌عنوان هنرمند در هم پیچیده است، تناقضی آن‌قدر مضحک که گاه مرا به وحشت می‌اندازد.

ما از «عدالت» می‌گوییم؛ عدالت در زبان، عدالت در نگاه، عدالت در واژه‌ها و عدالت در زندگی. «عدالت» دغدغه و شاید اندوه پنهان ما در گفته‌ها و نوشته‌هایمان است که به‌عمد می‌خواهیم تا آن را عریان کنیم و به ترویجش پافشاری، اما آن‌چه که ناخودآگاه از ما ساطع می‌شود شکل واقعی رفتار ناخردانه‌ای از ما را نشان می‌دهد، چرا؟ واقعیت - خواسته یا ناخواسته - آن چیزی نیست که دانسته می‌گوییم، آن چیزی‌ست که نادانسته نشان می‌دهیم و رفتار می‌کنیم. دغدغه و نگرانی‌ام البته این نیست، آنچه مرا به وحشت می‌اندازد «شر»ی‌ست که باید باشد تا «عدالت»ی شکل بگیرد، «عدالتی» که نیاز به «ظلم» را می‌سازد.

Oration in the dark

"It is oppression that gives birth to justice."

Masoud Amini (m. ravanshid)

March 2022

Ladies and gentlemen!

I want to think about my mental questions louder and louder, so that you can hear them too.

It's irrelevant to me what you judge, although not judgment, that your perceptions, conclusions, or interpretations can affect my mental reflection, but in this one-on-one dialogue, "I" is "I" on either side of the table. We are sitting and you will be the willing or unwilling listener who will inevitably be judged at the end, a judgment that is important but not to me.

I threw the first stone to send my rings of memory to you, the echo of what digs me in and eventually wears me out.

But what made me think so loudly is the ridiculous contradiction that entangles us as artists, a paradox so ridiculous that it sometimes frightens me.

We speak of "justice"; Justice in language, justice in sight, justice in words and justice in life. "Justice" is our hidden concern and perhaps sorrow in our words and writings, which we deliberately want to expose and insist on promoting, but why does what the subconscious reveals to us show the true form of our irrational behaviour? Reality - willingly or unwillingly - is not what we knowingly say, it is what we unknowingly show and do. Of course, this is not my concern, what frightens me is the "evil" that must be in order for "justice" to take shape, the "justice" that requires "oppression"

Now I ask the "I" on the other side of the table: Why did "freedom, equality and justice" become our concern as artists? And I draw

در درون و چه در بیرون. حتماً متوجه اشاره‌ی خنده‌دار من شده‌اید؛ ما حتی نتوانسته‌ایم دیکتاتور پنهان‌شده در درونمان را تربیت و یا از ذهن‌مان بیرون کنیم. از من نشان و نمونه نخواهید؛ که «آدمیت» بر خود می‌لرزد.

«من آزادی‌خواهم» اما همین جمله‌ی کوتاه و معنادار به‌ظاهر، هزار جرم دیده‌نشده را در پس‌پشت من پنهان می‌کند و کسی از خود نمی‌پرسد: رهایی از چه، آزادی برای انجام کدام فعل فراموش شده؟ قصه چیست؟ تو چه نکرده‌ای یا چه کرده‌ی اشتباهی را تکرار کرده‌ای که اکنون نیاز به رهایی و آزادی، نیاز به عدالت می‌شود ردای روشن‌فکری تو؟! «آزادی‌خواه؟» «عدالت‌خواه؟» گویا این‌ها می‌باید تا بعد از ظلم پدید آمده باشند، به من بگو پیش از آزادی‌خواهی و عدالت‌جویی چه کرده‌ای که نیاز جهان به عدالت و آزادی افتاده است؟ آن‌جا که باید می‌بودی و نبودی، آن‌جا که «مراقب» و «مراقب بودن» به مراتب می‌توانست هزینه‌ی کمتری برای جهان داشته باشد؛ واژه‌های تو با کدام پیراهن از خانه بیرون می‌آمدند؟

«جلیقه زردها» نتیجه‌ی رنگ و جنس کدام پیراهن ما هنرمندان خمار بود؟ مرگ، مرگ اخلاق، مرگ شادی به‌جای شر نتیجه‌ی کدام فعل ندانسته و نکرده‌ی ما هنرمندان بود؟ ما عادت کرده‌ایم برای فرار از پاسخگویی، تنها به معلول‌ها نگاه کنیم و از معلول‌ها بگوییم و به معلول‌ها واکنش نشان بدهیم، اما بیماری و درد ریشه در علت‌ها و عواملی دارد که ما دانسته و شاید ندانسته از کنار آن‌ها گذشتیم و «مراقبت» را پیش از مرگ زودرس ندیدیم و نخواندیم.

خانم‌ها، آقایان!

بگذارید بگوییم:

هنرمند نمی‌تواند پارادوکس‌ها را درمان کند، نمی‌تواند نیاز به جلیقه را منتفی کند، تنها در این جهان و این جامعه هم‌چون «عامه‌زادگان»، با شکل‌شمایلی دیگر بازی می‌کند، و گرنه چه چیزی وحشت‌آورتر از این واقعیت که: «ظلم» است که «عدالت» را می‌زاید...

an ideal world in which happiness, mental and physical health, equality, justice, capital, dance and laughter prevail, and no external sorrow is conceivable for man, that is, the world of an ideal and arbitrary society; And I ask, was it first "oppression" that arose to create the need for "justice", or what? And really, what happened in that ideal world / society that suddenly "oppression" was formed and emerged, so that now the need for "justice" is the subject and concern?

Sometimes question after question confuses us and does not allow us to draw the true form of our worries, so we must inevitably open the thread of the taro pod of this confused coil to form a plan to arrive at the answer.

The frightening point, however, is this: in order to be free and just, one needs a disgusting background called "evil," meaning that "evil" and "oppression" must have taken place in order for a just artist to be formed, to need "justice, freedom, and equality." To come into being. Isn't that a ridiculous and terrifying paradox?! The oppressors create Robin Hoods, and the Robin Hoods are killed by the oppressors, that is, always the Creator; The killer of the creature and the artist, a little further away, and sometimes even in the middle of the war, only depicts and records, without actually doing the work of the workshop.

Ladies and gentlemen!

Tell me, what role are we artists really going to play in this ridiculous and terrifying paradox? How many dictators or symbols of "oppression" in history have finally been overthrown by poetry? I say: Poetry can and has been able to cultivate freedom-seekers and justice-seekers, but why should I not tremble at this event: We have not been able to eliminate any "evil" or "oppression" or

"dictatorship"; Both inside and outside. You must have noticed my funny hint: We have not even been able to train or get rid of the dictator hidden inside us. Do not ask me for signs and examples; That "humanity" trembles.

"I want freedom," but this seemingly short and meaningful sentence hides a thousand unseen crimes behind me, and no one asks: what is liberation, freedom to commit which forgotten act? What is a story? What have you not done or what have you done wrong that now the need for liberation and freedom, the need for justice becomes the cloak of your intellectual?! "Liberalism"? "Justice Seeker"? It seems that these must have appeared after "oppression", tell me what did you do before the pursuit of freedom and justice that the world's need for justice and freedom has fallen? Where you should have been and were not, where "being careful" and "being careful" could have cost the world far less; Which shirt did your words come out of the house with? The "yellow vests" was the result of the colour and material of which of our hangover artists' shirts? Death, death of morality, death of joy instead of evil was the result of which act we did not know and did not do?

We are accustomed to looking only at the disabled and talking about the disabled and reacting to the disabled to avoid accountability, but illness and pain are rooted in causes and factors that we knowingly and perhaps unknowingly overlooked and put.

Ladies and gentlemen!

Let me say:

The artist cannot cure the paradoxes, he cannot eliminate the need for a vest, he only plays with another image in this world and this society like the "populists", otherwise what is more frightening than the fact that "oppression" is "justice" "Born.

نگارنده: دکتر حسین علیان
با همکاری زهرا پاک‌پور

از فلسفه هیپنوتیزم تا هیپنوتیزم فلسفی

دندان پزشکان و روانشناسان بالینی است. بیهوشی، کاهش وزن، درمان آسم، درمان سندروم روده تحریک پذیر (IBS)، درمان بی‌خوابی، درمان پانیک، درمان اختلال پس از سانحه (PTSD) از جمله مواردی است که تاکنون در این مجامع علمی به کمک هیپنوتراپی انجام شده است.

یکی از تحول‌آفرینان عرصه هیپنوتیزم همانگونه که گفته شد میلتون اریکسون (۱۹۸۰-۱۹۰۱) است که خود به‌نوعی در نوجوانی هیپنوتیزم طبیعی را تجربه کرده است. او در ۱۷ سالگی دچار فلج اطفال می‌شود؛ ده ماه بعد او شبی از پزشکش می‌شنود که خطاب به مادرش می‌گوید، او تا صبح بیشتر

زنده نمی‌ماند. اما او با مدیریت ذهن خود ۷۸ سال عمر کرد و فقط چند ماه بعد از فلج شدن، وقتی شاهد بازی برادرها و خواهرهایش بود با قدرت اراده در بدن خود حرکت داد که اصطلاحاً به آن «حافظه ذهن» گفته می‌شود.

میلتون اریکسون، هیپنوتیزم را به همراه NLP می‌داند و بر این باور بود که: «هیپنوتیزم مانند کامل کردن یک مکعب روبیک است.» او می‌گوید هیپنوتیزم با رویکردهای دو پهلو و قصه‌درمانی حتی در درمان بیماری‌هایی چون وسواس فکری عملی (OCD) مؤثر است.

در سال‌های اخیر علاوه بر هیپنوتیزم‌های درمانی که هیپنوتراپی نام دارد جنبه‌های مختلفی از هیپنوتیزم مطرح گردیده است مانند هیپنوتیزم عاشقانه، هیپنوتیزم مذاکره‌ای، هیپنوتیزم کوانتومی، هیپنوتیزم نگارشی، و بالاخره هیپنوتیزم شاعرانه که در سال ۱۴۰۱ نگارنده حسین علیان و به‌نام سر شیراز ثبت بین‌المللی گردید.

فلسفه هیپنوتیزم را می‌توان در نیاز ذهن به تغییر و اثربخشی زبان و تخیلات دانست؛ اینکه ذهن در لایه ناخودآگاه سیاست خاصی دارد و می‌توان با چرخش آگاهانه مسیر تفکر را به سمت مثبت هدایت کرد. جعبه ذهن پس از ورود دیتاهای اولیه با انواع مدل‌های تفکر نظیر تفکر سینماتیک، واگرا، همگرا، انتقادی، تحلیلی، خلاق و... به‌صورت آشکار یا پنهان نتایجی می‌آفریند که اغلب از کنترل ما خارج است. هیپنوتیزم مسیر تسلط بر ذهن توسط خود فرد را تسهیل و تسریع می‌نماید و از این رهگذر با بالا بردن سطح کیفی تصمیمات فرد، کیفیت

فلسفه گاه مطلق است و درباره موجود و کیستی آن صحبت می‌کند و به مسائلی همچون وجود خارجی و وجود ذهنی، وجود واجب و ممکن و ممتنع و مواردی از این دست می‌پردازد و گاه به صورت فلسفه مضاف، دانشی است که پیرامون مضاف‌الیه خود بحث روش‌مند می‌کند و به تحلیل و تعریف و توصیف آن می‌پردازد؛ مانند فلسفه هنر، فلسفه زبان، فلسفه اخلاق، فلسفه سیاسی، فلسفه دین، فلسفه حقوق و... در رویکرد فلسفه مضاف آن دانش با رویکردی عقلی تحلیل شده، گستره آن مشخص می‌شود و با روشی خردمندانه و تاریخی به صورت فرآورانه مورد ژرف کاوی قرار می‌گیرد. در این نوع نگاه فیلسوف از بیرون آن دانش به آن می‌نگرد و نگاه راهکاری و توصیه‌آمیز ندارد.

Philosophy به‌منظور تمایز نوشتاری بنا به پیشنهاد ریچارد دروتی با P بزرگ به معنای فلسفه‌ی مطلق است و با p کوچک به معنی فلسفه‌ی مضاف.

در این جستار به فلسفه هیپنوتیزم پرداخته می‌شود و در ادامه به‌نوعی از هیپنوتیزم اشاره می‌کنیم که به تغییر بنیادین باورهای ما منجر می‌شود و به آن هیپنوتیزم فلسفی می‌گوییم.

قبل از پرداختن به فلسفه هیپنوتیزم، ابتدا به کلیت هیپنوتیزم اشاره می‌کنیم، هیپنوتیزم در نگاه تاریخی به هند باستان برمی‌گردد و سپس به کاهنان مصر؛ اما در نگاه هیپنوتیزم درمانگران و آکادمیک جیمز برید، جراح و فیلسوف طبیعی اسکاتلندی را باید پدر هیپنوتیزم جدید بنامیم که در سال ۱۸۴۳ میلادی با انتشار کتاب «نورپنولوژی» مطلق خواب عصبی را بررسی کرد، قبل از او آنتوان مسمر آلمانی هم در زمینه هیپنوتیزم تحقیقات زیادی انجام داده بود.

در دهه‌های اخیر نیز پژوهش‌های میلتون اریکسون آمریکایی نیز قابل بررسی و تعمق است.

اما باید اذعان کرد هیپنوتیزم همواره در نگاهی رازآلود و مبهم بود و گاه فعالیت‌های خاص افراد هیپنوتیزم خوانده شده است؛ به‌عنوان مثال راسپوتین وزیر پرنفوذ روسیه درباری که گفته شده در مواجهه با قربانیان از هیپنوتیزم استفاده می‌کرده است.

البته امروزه کشورها در زمینه به‌کارگیری از هیپنوتیزم قوانین حقوقی خاصی وضع کرده‌اند؛ مثلاً در اتریش، استرالیا، سوئد و نروژ هیپنوتیزم صرفاً در اختیار پزشکان،



در رویکرد هیپنوتیزم فلسفی ذهن از حالت اثرپذیری به حالا اثرآفرینی می‌رسد و در مواجهه با اندیشه‌های خاص از آلودگی‌های فکری دور شده و در یک فضای زلال به جوشش می‌پردازد و این عبور از جوشش به جوشش تفاوت اساسی هیپنوتیزم فلسفی با سایر هیپنوتیزم‌هاست. در هیپنوتیزم فلسفی حوالاً نگاه اندیشه به فضای دیگری نقل مکان می‌کند و انسان از چاهی سر بر می‌آورد تا آسمان حقیقت را بهتر ببیند. حافظ شیرازی گویا در یک غزل این را به تصویر کشیده:

دوش رفتم به در میکده خواب‌آلوده
خرقه تر دامن و سجاده شراب‌آلوده
آمد افسوس‌کنان مغبچه‌ی باده‌فروش
گفت بیدار شو ای رهرو خواب‌آلوده
شست‌وشویی کن و آن‌گه به خرابات خرام
تا نگردد ز تو این دیر خراب‌آلوده
پاک و صافی شو و از چاه طبیعت به در آی
که صفایی ندهد آب تراب‌آلوده

در این نگاه حافظ خواب‌آلودگی هیپنوتیزمی، آگاهی‌رسانی فلسفی که همان عقل با طراوت است، عبور از تنگ نظری‌های فکری و رسیدن به زیبایی اندیشه را بازگو می‌کند همان‌که به گفته یورگن هابرماس در یک رویکرد فلسفی جان ما در آگاهی بالایی قرار می‌دهد که:

جهان و کار جهان جمله هیچ بر هیچ است
هزار بار من این نکته کردم تحقیق

زندگی او ارتقا پیدا می‌کند.

در اینجا صحبت شد از ضمیر ناخودآگاه، باید گفت ضمیر ناخودآگاه صرفاً یک تئوری و یک مدل مفهومی است که حقایق روی آن سوار می‌شود و هیپنوتراپ به کمک خود سوژه از او می‌خواهد که بر این بعد وجودی اثر گذارد.

پس در هیپنوتیزم عملاً درمانگر قادر به تلقین هر سوژه‌ای نیست، مضافاً اینکه در هیپنوتیزم برخلاف بعضی باورهای نادرست شست‌وشوی مغزی صورت نمی‌گیرد، امواج آن با خواب اساساً متفاوت است و کار شگفت و خارق‌العاده هم رخ نمی‌دهد؛ مگر موارد خیلی نادر که چون اساساً قابل تکرار و قابل ابطال‌پذیری نیست، بنا به دیدگاه کارل پوپر اساس هیپنوتیزم علمی محسوب نمی‌شود.

انسان همواره قصد کنترل و تسخیر را داشته و اساساً دانش، یادگیری و مسلط شدن بر شرایط است چه در جهان مادی چه در جهان ذهن و فلسفه هیپنوتیزم هم از همین جا آغاز می‌شود کنترل ذهن و اندیشه، از آنجا که فلسفیدن اساساً اندیشه‌ورزی آگاهانه است درجه فلسفیدن را بالاتر می‌برد؛ یعنی به عبارتی فلسفه هیپنوتیزم را باید در تلاش انسان برای ورود به دنیای پیچیده ذهن دانست و از جهت با فلسفه ذهن، زبان و فلسفه روانشناسی ارتباط برقرار می‌کند. سال بعدی که فراروی ما مطرح می‌شود این است:

هیپنوتیزم فلسفی. در هیپنوتیزم کلاسیک با تلقین و در هیپنوتیزم اریکسون با برنامه‌ریزی مبتنی بر داستان ذهن فرد دچار تغییر می‌شود؛ اما در هیپنوتیزم فلسفی نه تلقین صورت می‌گیرد نه داستانی برای او مطرح می‌گردد که به صورت یک برنامه عمل کند بلکه نگرش فرد (attitude) دچار تغییرات بنیادین می‌گردد.

مراحل اولیه هیپنوتیزم فلسفی همان مراحل اصلی هیپنوتیزم است، یعنی گفت‌وگوی اولیه (pre talk) و آماده کردن ذهن،

اندوکسیسون و ایجاد فضای خلسه، کانونی کردن توجه، تکنیک‌های عمیق‌سازی، دریافت پاسخ‌ها و آنگاه دستکاری نگرش‌ها به کمک خود فرد؛ چراکه در اصل هر هیپنوتیزمی یک خود هیپنوتیزم است، در واقع در هیپنوتیزم فلسفی به جای تلقین و تکرار عبارات کلیدی ذهن خود با عبور به باورهای سطح بالا از تلقین بی‌نیاز می‌شود و به جای القای یک داستان در رویکرد اریکسونی خود داستان‌سازی می‌گردد و هر روز متناسب با شرایط دنیای بیرون و درون داستانی در ذهن آفریده می‌شود.

به گفته مولانا:

ای دوست! شکر بهتر یا آنک شکر سازد؟
خوبی قمر بهتر یا آنک قمر سازد؟
ای باغ! توی خوشتر یا گلشن گل در تو؟
یا آنک برآرد گل صد نرگس تر سازد؟
ای عقل! تو به باشی در دانش و در بینش
یا آنک به هر لحظه صد عقل و نظر سازد؟



واسازی شاهنامه



نگارنده: مراد فرهادپور

ادبیات، گوتته، دانته و جز آن برای پرورش نظریه‌های انتقادی خودشان استفاده کنند.

ما این کار را با حافظ یا فردوسی نکردیم. در اینجا نیز من در مقام یک خواننده عادی، بدون هیچ ادعای تخصص نسبت به ادبیات سنتی و شعر ایران، می‌کوشم صرفاً با برجسته‌سازی دیدی تاریخی و انتقادی به برخی قصه‌های شاهنامه پردازم و از دل ساختار قصه و شخصیت‌ها، واسازی و انفجار درونی مفاهیمی مثل ایران‌زمین را بیرون بکشم و نشان دهم می‌توان از شاهنامه در این جهت معکوس استفاده کرد.

قبل از هر چیز، وقتی فردوسی می‌گوید: «تو این را فسون و فسانه مدان»، بدان معناست که خودآگاه است که عمر دراز رستم و دیو سفید و غیره تخیلات است؛ ولی دقیقاً این افسانه‌های

بی‌شک جهان‌بینی و فلسفه فردوسی چیزی است غیر از دیالکتیک هگلی یا ماتریالیسم تاریخی مارکس. من نیز قصد ندارم جهان‌بینی فردوسی را در زمانی اندک توضیح دهم یا نقد کنم. بلکه می‌کوشم نشان دهم از لحاظ سیاسی درون شاهنامه با موارد و استراتژی‌های آگاهانه‌ای روبرو می‌شویم. واسازی مفاهیم و مقولاتی چون ایران‌زمین نشان می‌دهد شاهنامه می‌تواند سلاحی باشد برای مقابله با ایدئولوژی‌های هویت‌گرایی ناسیونالیستی. ما به افرادی نیاز نداریم که شاهنامه را از حفظ‌اند و می‌توانند تفاوت نسخه‌ها را از هم تشخیص دهند؛ بلکه به کارهای کسانی چون مارکس، فروید، بنیامین، آدورنو و صدها نفر دیگر در رده‌هایی پایین‌تر از آنها نیاز داریم که با رجوع به کتاب، اسطوره‌ها،

فرشته و حور نیست.

مورد دوم که از جهاتی عکس مورد اول است، کیخسرو است. کیخسرو شاید حتی از فریدون هم آرمانی‌تر باشد. مشخصه اصلی کیخسرو خصلت متعالی اوست که نسبت به جهان واقعی و سیاست و زندگی زمینی بدگمان است. یک شاه آرمانی متعالی است. ولی او نیز از لحاظ فردی و بیولوژیک از یک طرف نوه کاووس کیست و از طرف دیگر نوه افراسیاب: «نژاد از دو کس داشت آن نیک پی / ز افراسیاب و ز کاووس کی». یعنی شاه آرمانی عالی ما نوه شاه اهریمنی دیوصفت است. بنابراین با حالت وراثت نیکی مواجه نیستیم؛ بلکه در نیاکان کیخسرو شر همانقدر حضور دارد که خیر.

کیخسرو کسی است که پیش از لرد اکتون می‌دانست قدرت فساد می‌آورد. به‌همین دلیل بعد از آنکه شاه می‌شود و همه جهان را فتح می‌کند و دیگر هیچ شکی در قدرت و برگزیده‌بودنش نیست، برای جلوگیری از آلوده‌شدن به تناقضات ناشی از سیاست و فرمانروایی به این نتیجه می‌رسد که نمی‌تواند شاه باقی بماند. برای حفظ رابطه مجبور می‌شود از سلطنت بگذرد. کیخسرو عزلت و چله‌نشینی می‌گزیند و ارتباطش را با دربار و مردم و پهلوانان قطع می‌کند. چون از آلودگی به دنیای زمینی آدم‌ها می‌هراسد.

به‌همین علت، نهایتاً در یک کنش عجیب مافوق طبیعی غیب می‌شود. در اینجا شاهد منطبق تعالی هستیم. اگر شاه لیر فهمیده بود بین خودش به‌عنوان شاه و نهاد سلطنت شکافی وجود دارد (یعنی هرکس روی آن تخت شاهی بنشیند شاه می‌شود)، کیخسرو دریافت شکافی درون خود تخت شاهی است. مهم نیست چه کسی روی آن تخت بنشیند، هرکسی روی آن بنشیند تخت فرد را به درون خودش می‌کشد. کیخسرو بعد از ترک تخت شاهی یک چهره عادی مثل لهراسب را جایگزین خود می‌کند که شاهزاده و پهلوان گمنامی است. همین امر نشان می‌دهد چقدر در نظرش جایگاه شاهی و جانشین پس از خود بی‌معنا و حقیر بوده است.

و اما نکته آخر؛ مقوله ایران‌زمین. بر اساس منطق داستانی قصه می‌توانم ادعا کنم دالی که نماینده ایران‌زمین است رستم است؛ نه یک شاه، بلکه یک پهلوان که حاکم یک ایالت شرقی است و از بسیاری جهات تجلی ایران‌اشکانی است. ایران دوران ملوک‌الطوایفی در تقابل با ایران ساسانی. این تقابل

تاریخی را به شعر تبدیل می‌کند تا از طریق این قصه‌ها نکات دیگری مطرح کند. بنابراین این دعوی که می‌توان صرفاً بر اساس ساختار قصه‌ها و شخصیت‌ها نکاتی را بیرون کشید فردوسی نیز تأیید می‌کند. در ادامه می‌کوشم با چند مثال به‌صورت خیلی فشرده این موضوع را باز کنم.

ابتدا به شاه آرمانی و دو مثال مرتبط با آن می‌پردازم. شاید نخستین و بهترین نمونه فریدون باشد که از هر جهت شاهی آرمانی است: شاه برگزیده ملکوت با تمام صفات دلاوری، شجاعت و عدل و انصاف و غیره. در این الاهیات سیاسی که بر اساس برگزیده بودن فریدون ساخته می‌شود غلبه کامل با سیاست است. سیاست چنان برجسته می‌شود که به‌طور کامل سوپه‌الاهیاتی را در خود حل می‌کند. فریدون با وجود برگزیده بودن ناگهان با کنشی مافوق طبیعی در قصر ضحاک ظاهر نمی‌شود تا حکومت را به دست بگیرد. در ضمن باید توجه داشت هزار سال حکومت ضحاک قبل از فریدون نشان‌دهنده یک بدبینی زیبا و درست در فردوسی است که مانع بازی‌های ایدئولوژیک ساختن گذشته‌ای زرین می‌شود. در واقع غلبه همیشه با ضحاک است؛ ولی رمز مقبولیت فریدون یک اقدام سیاسی مردمی است، نه انتخابات بلکه قیام مردمی است. یک کارگر، کاوه آهنگر، قیامی شهری به پا می‌کند و مردم نیز او را همراهی می‌کنند و زمینه‌ای می‌شود برای پذیرش فریدون به‌عنوان فرمانده این قیام.

درفش کاویانی که سلطنت‌طلب‌ها شیفته‌اند، سفره چرمی یک کارگر است که بعدها روی آن جواهر دوختند. این نکته بسیار مهمی است که سیاست در هیئت یک امر کاملاً زمینی و مردمی، یعنی قیام کارگری مردم شهر، فریدون را شاه می‌کند و اختیاراتی به او می‌دهد. فردوسی حتی به این هم بسنده نمی‌کند و برای اینکه در غلبه سیاست بر الاهیات هیچ تردیدی باقی نگذارد می‌گوید: «فریدون فرخ فرشته نبود / ز مشک و ز عنبر سرشته نبود / بداد و دهش یافت آن نیکوئی / تو داد و دهش کن فریدون تویی». فردوسی کاملاً نشان می‌دهد که هیچ چیز در ذات فریدون آرمانی نیست: هر کس بر این کرسی بنشیند شاه می‌شود و هر کس نیز این اعمال اجتماعی و سیاسی را انجام دهد به فریدون تبدیل می‌شود و هیچ احتیاجی به مشک و عنبر و

را در داستان رستم و اسفندیار به خوبی می بینیم. رستم دال نشان دهنده ایران است و این بسیار مهم است. فردوسی نیز بر این موضوع تأکید دارد: «رستم یلی بود در سیستان/ منش کرده ام رستم داستان». نکته مهم سوییۀ ماتریالیستی ساخته شدن شخصیت رستم است. رستم نه فقط شاه نیست؛ بلکه انسانی درگیر زندگی واقعی و مادی است؛ از بزم و رزم و عشق و ورزی اش تا رابطه اش با پسرش و غیره.

دالی که نماینده ایران است نه یک امر انتزاعی مثل دولت و قدرت، بلکه یک انسان فیزیکی است که مهم برایش نام و ننگ و آزادی است نه سلطه و قدرت. اما فردوسی با ایجاد انواع تضادها، تنش ها و شکافها درون شخصیت رستم به ما این اجازه را می دهد که دال ایران زمین را از این حالت قدسی، یکدست و یکپارچه دور کنیم. برای مثال، رستم همان کسی است که در برابر سهراب دروغ می گوید؛ وقتی او با مرگ روبه رو می شود به دروغ می گوید رسم ما ایرانیان این است بعد از سهار زمین خوردن می توان رقیب را کشت، درحالی که خودش وقتی برای اولین بار سهراب را زمین می زند او را می کشد. پس رستم انسانی است که در برابر مرگ ضعیف است و دروغ می گوید. به همین ترتیب وقتی انتقام سیاوش را می گیرد و به توران حمله می کند، خشم و غضب دیوانه اش کرده و فردوسی به خوبی نشان می دهد که سپاه ایران، عملی انتقام جویانه و تخریبی انجام می دهد. مواردی که نشان دهنده تضادهای انسانی درون رستم است که به مفهوم ایران زمین منتقل می شود.

نکته آخر، نقطه اوج شاهنامه، چه از لحاظ محتوایی و چه از لحاظ فرم ادبی، نبرد رستم و اسفندیار است. جایی که با یک اوج تراژیک روبه روییم، چون تقابل رستم و اسفندیار به معنای سنتی تراژدی (تقابل دو نیروی خیر) است. از هر نظر رستم و اسفندیار برابرند. هر دو راستگو و پهلوان اند و هفت خوان را طی کرده اند. با این حال حتی در زبان فردوسی شاهدیم که برتری با رستم است و فردوسی حق را به او می دهد.

در جنگ آنها وقتی هر دو زخمی می شوند و برمی گردند، فردوسی می گوید: «ببینیم تا اسب اسفندیار / سوی آخور آید همی بی سوار / و گر باره رستم جنگجوی / به ایوان نهد بی خداوند

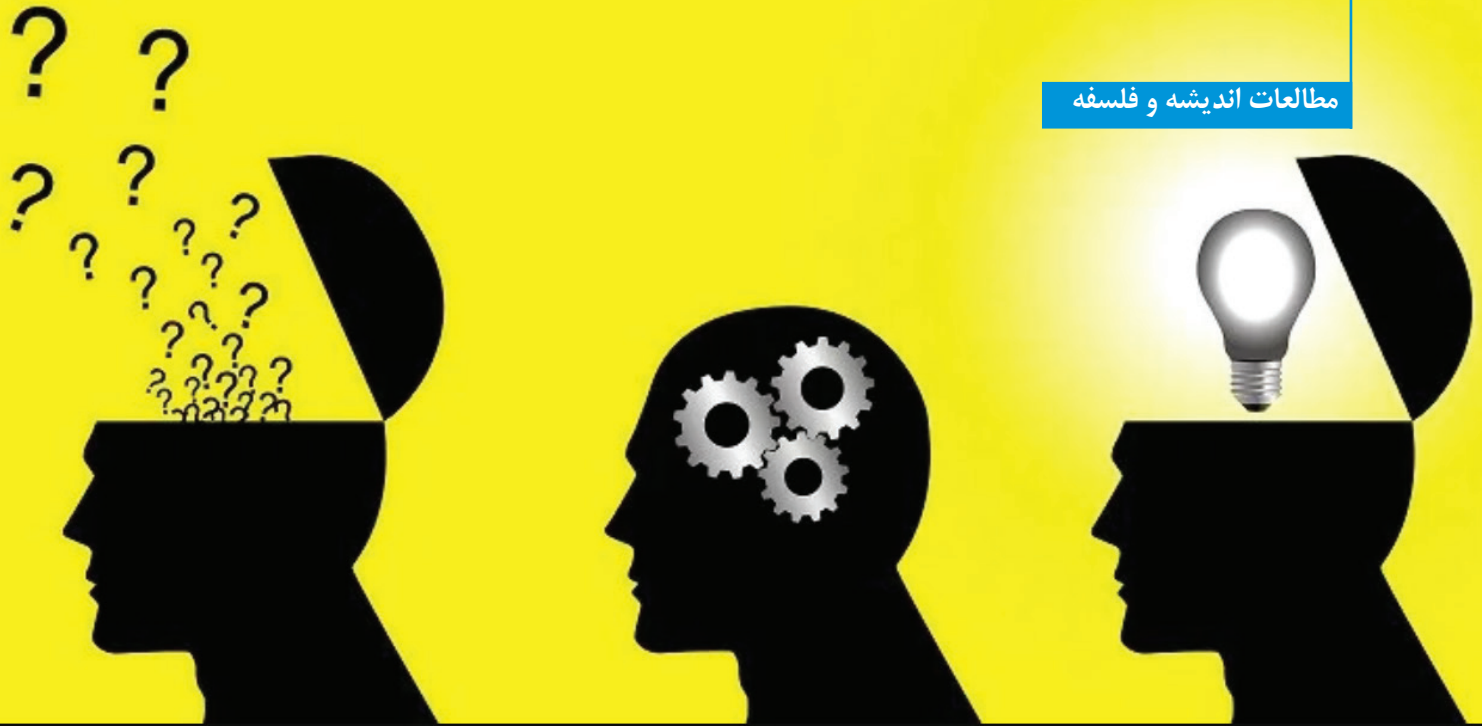
روی». که نشان دهنده علاقه فردوسی به رستم است. با اینکه اسفندیار و همه اطرافیانش می دانند که پدرش گشتاسب با نیرنگ او را به جنگ رستم فرستاده تا کشته شود و تاج و تخت را به او ندهد؛ ولی هربار که کسی این موضوع را به او می گوید با عصبانیت پاسخ می دهد: «چو فرمان یزدان، چو فرمان شاه»، حتی چرخ و تقدیر هم با او همراه است. در حالی که رستم به او می گوید: «که گوید برو دست رستم ببند / نبندد مرا دست چرخ بلند». یعنی اوست که در برابر تقدیر و چرخ اسطوره ای می ایستد.

مسئله اصلی در اینجا انتخاب های تراژیک رستم است. در اولین برخورد آنها که رستم زخمی می شود و همراه با رخسار فرار می کند به پدرش می گوید می خواهد بگریزد. ولی زال به او می گوید اگر فرار کنی اسفندیار تمام سیستان را غارت می کند و تو در برابر مردم سرزمینت مسئول هستی. در نهایت نیز چاره ای نمی ماند جز توسل زال به جادوی سیمرغ که تیری از چوب گز بسازد و از چشمان اسفندیار او را بکشد. از همین جا به اوج فضای تراژیک می رسیم؛ سیمرغ به رستم می گوید کسی که اسفندیار را بکشد هم در این جهان به سرعت با مرگ دردناکی خواهد مرد و هم در آن جهان عذابی ابدی خواهد داشت: «بدین گیتی اش شوربختی بود / و گر بگذرد رنج و سختی بود». رستم با پذیرش انتخاب کشتن اسفندیار برای حفظ آزادی اش و دفاع از مردم سیستان هم مرگ را می پذیرد و هم عذاب ابدی در دوزخ را که نشان دهنده رسیدن به مرزهای اسطوره ای فردوسی و شاهنامه است. به نظرم برخورد اسفندیار و رستم برخورد اسطوره است با جادو. وقتی اسفندیار که آدم نیک و خوبی است به عنوان یک شاهزاده برگزیده به جنگ رستم می رود، خواه ناخواه به سمت نیروهای اسطوره ای در پس رابطه انسان با طبیعت حرکت می کند در مقابل سیمرغ خصلت جادویی دارد که نشان دهنده مازاد جادویی در دل طبیعت است. از اینجا می توان به تقابل جادو و اسطوره پی برد، چنانکه آدورنو و هورکهایمر در دیالکتیک روشنگری بسط می دهند. منطق اسطوره منطق انتزاعی، عقل ابزاری، عام و کلی است که می خواهد نظام بسازد و از طریق سلطه بر طبیعت و عینی کردنش رابطه انسان و طبیعت را

دیگری همچون منطق محاکات (mimetic) عمل می‌کند نه بر اساس منطق عقلانی. منطق محاکات به جای رابطه عام و خاص، یا مفهوم و مصداق، دنبال رابطه انضمامی بین اشیاء تکین است. این حالت محاکات (mimetic) را که جنبه‌ای ماتریالیستی دارد که در جادو می‌بینیم. برای اینکه جادو مؤثر باشد باید تکه‌ای مادی از طرف مقابل داشته باشید. این رابطه‌ای به شدت تقلیدی، مادی، انضمامی و استوار بر تکنیکی است. در جهان اسطوره‌ای شاهنامه خبری از ادیان ابراهیمی نیست؛ بنابراین از تاریخ، خدای تاریخ، آخرالزمان، زندگی پس از مرگ، رستاخیز و رستگاری نیز نشانی نیست و هرچه هست تقدیر اسطوره‌ای است. ولی در دل تقدیر اسطوره‌ای نیز مقاومت و آزادگی رستم را به‌عنوان یک انسان می‌بینیم که گویی به چیزی ورای اسطوره اشاره می‌کند و از همدستی طبیعت و جادو برای آزادگی‌اش کمک می‌گیرد هرچند به پایان تراژیکش تن می‌دهد.

متکی بر ترس و دشمنی می‌کند. انسان برای غلبه بر این ترس است که ناچار است طبیعت را سرکوب کند، طبیعت درون خودش را نیز هم. انتقام طبیعت هم تبدیل جامعه به یک طبیعت ثانویه است که قوانین و تاریخ آن دیگر در مهار انسان نیست؛ بلکه به شکل اسطوره‌ای تقدیر انسان را رقم می‌زند. اما در مقابل اسطوره جادو داریم که به قول بنیامین همیشه نشان همدستی طبیعت با انسان است در تلاش انسان برای رسیدن به آشتی و رستگاری، یعنی رسیدن به جامعه بدون طبقه، آزاد و رها. بنیامین می‌گوید: «داستان پریان با ما از نخستین تمهیدات بشر برای رهایی از چنگ بختکی سخن می‌گوید که اسطوره بر سینه‌اش نشانده بود». جادو در قالب یک طبیعت سیطره‌نیافته خود را نشان می‌دهد. سیمرغ نوعی طبیعت وحشی است که زال را نزد خود پذیرفته نه برعکس. سیمرغ هرگز منقاد دست آدمیزاد نمی‌شود. جادویی سیمرغ نیز مثل هر جادوی





راه حل چیست؟ راه حل بده!



نگارنده: مصطفی مهر آیین

۲ نکته دوم آنکه طرح خشمگینانه این پرسش بدان معناست که مردم چنان از وضعیت موجود ناراضی‌اند که جز با نابودی کامل نظم موجود آرامش نمی‌گیرند و اصولاً از هرگونه فکر کردن و بحث کردن و ایده دادن درباره شرایط جامعه متنفرند و تنها به فکر رسیدن خبر «فروپاشید» هستند. گرفتار شدن در این وضعیت به این معناست که جامعه مهم‌ترین قوه خود یعنی قوه فکر کردن را از دست داده و در وضعیت خشم کامل است که عامل تمام بدبختی‌های ماست. شما نمی‌توانید برای از بین بردن یک نظام سیاسی خشن از خشونت استفاده کنید چون این دقیقاً گرفتار شدن در منطق همان پدیده‌ای است که در پی خلاص شدن از آن هستید. نمی‌توان برای تحقق آزادی، آزادی را قربانی کرد و خشن شد. این یک پرسش درون ماندگار است که اگر هدف شما خلق یک جامعه خوب است، کنش‌های خود شما چقدر علیه تحقق این هدف است. نکته مهم‌تر اینکه بدون اندیشیدن و بدون گفت‌وگو کردن و بدون خلق یک زبان مشترک انسانی و اخلاقی، اصولاً خلق پیوند میان کثرت

یکی از مهم‌ترین پرسش‌هایی که دائماً با آن روبه‌رو می‌شوم این است که این توصیفات شما از جامعه و وضعیت جامعه را همه حتی راننده تاکسی‌ها هم می‌دانند و شما مثل اون‌ها حرف نزن و راه‌حل بده و بگو راه‌حل چیست. پاسخ این است که به چند دلیل این پرسش «راه حل چیست» اصولاً از بیخ و بن پرسشی نادرست و انحرافی است.

۱ اول طرح این پرسش حکایت از استیصال جامعه دارد. این به این معناست که عمده مردم ما از لحاظ روانی در حال تجربه استیصال و دلزدگی از واقعیت‌های موجود در جامعه هستند. فارغ از اینکه ایجاد حس استیصال و عجز بودن و دستپاچگی و بی‌صبری و خشم و رفتن در حالت توهین کردن از مهم‌ترین سازوکارهای قدرت موجود برای خارج کردن مردم از حالت تعقل و تعمق و پیوند داشتن با یکدیگر و منزوی و تنها کردن آنهاست، طرح خشمگینانه این پرسش باعث می‌شود مردم جامعه نتوانند فعالیت معمول زندگی خود را با تمرکز، توجه درست، هوشیاری درست و صبوری و آرامش انجام دهند و خود را از همین حداقل لذت موجود در زندگی کردن محروم می‌سازند.

و دختران، مفت‌خوری مسئولان و فساد مالی آنها و... ناراحت می‌شود و در تمام این حوزه‌ها مطالبه‌گری می‌کند، بدون خواست زندگی و در حالت گرفتار بودن در «خواست خشم و مرگ» نمی‌توان مردم شد و مدعی زندگی خوب گردید. بنابراین، به جای تکرار پرسش راه حل چیست، باید پرسید «جامعه خوب چگونه جامعه‌ای است؟» و «زندگی خوب امروزی چیست» و این را در جمع‌ها و حلقه‌های مردم به بحث گذاشت و به سمت تحقق آن حرکت کرد. مردم ما بیش از هر چیز نیازمند فهم ارزشمندی خود و زندگی خود، نیازمند داشتن حرمت نفس و عزت نفس بالا، نیازمند فرم پذیر کردن زندگی خود (از جسم و لباس خود گرفته تا ذهن و نحوه سخن گفتن خود تا...)، نیازمند شناخت الگوهای متفاوت زندگی موجود در جهان، نیازمند فراتر رفتن از مسئله بقا و جمع‌آوری مال، نیازمند گرفتار شدن با مسائل بنیادی زندگی چون آزادی و عدالت و بالاخره نیازمند فهم ارزش خود زندگی و عمر محدود انسانی هستند که تمامی این نیازها صورت دقیق خود را تنها در وضعیت تأمل ژرف درونی، آرامش، صبوری، گفت‌وگو با همدیگر، فریاد رسی اجتماعی و به‌طور کلی حفظ انسان بودگی و عشق ورزیدن به هم و پرهیز از خشم و عجل بودن به‌دست خواهند آورد.

نکته آخر آنکه طرح دائم پرسش «راه‌حل چیست؟»، در مقابل نیروهای فکری که همراه با مردم هستند و برخورد خشمگینانه با آنها (که بخشی از آن در فضای مجازی حاصل فعالیت نیروهای سایبری است) باعث جدایی مردم از نیروهای فکری حامی آنها می‌شود. قرار نیست نیروی فکر لیبر یا رهبر مردم باشد و به آنها بگوید چه کنند. این کار، کار دیکتاتورهاست. نیروی فکری جامعه همراه مردم است نه پیشگام مردم. نیروی فکری درون مردم است نه بیرون مردم. نیروی فکری در درون مردم و همراه با مردم و با گفت‌وگو و همفکری با مردم و طرح این پرسش که راه‌حل‌های پیشنهادی خود شما چیست؛ می‌کوشد این پیشنهادات را در پیوند با دانش خود قرار دهد و با دادن صورتبندی علمی و فکری به آنها، صدای مردم را به خودشان بازگرداند تا همه با هم آن را در مقابل قدرت موجود فریاد بزنند و تکرار کنند که به زبان آن فیلسوف فرانسوی «تکرار مهم‌ترین مکانیسم اجتماعی تولید قدرت و من می‌گویم مقاومت» است.

مردم ناممکن می‌شود و شما هرگز نمی‌توانید تبدیل به یک «انبوه خلق» شوید. اگر در گذشته بی‌سامان ایران، پرسش این بود کشور چگونه صاحب یک حاکمیت شود، الآن با وجود یک «حاکمیت اقتدارگرا»، پرسش این است که چگونه مردم همدیگر را بیابند و در پیوند با هم قرار گیرند و مردم بودن خود را ممکن سازند که اصولاً شر اصلی همین گسست در پیوندهای مردم با یکدیگر است. بنابراین، خشمگین بودن و از دست دادن توان فکر کردن و تخیل سیاسی به معنای جدایی مردم از یکدیگر و تداوم وضع موجود است، نکته دیگر اینکه مردم ما پیشاپیش راه حل خود را مطرح ساخته‌اند و در جنبش تحول‌ساز «زن، زندگی، آزادی» به نظام سیاسی موجود هشدار داده‌اند که خواست آنها خواست «زندگی شرافتمندانه» است و از آن کوتاه نخواهند آمد. اگر قدرت پیشاپیش تسخیر شده است و رأی و هشدار و جنبش مردم دیگر هیچ تأثیری ندارد، مردم هم پیشاپیش راه‌حل خود را مطرح ساخته‌اند و به نظام سیاسی پیام داده‌اند که مکانیسم‌ها و سازوکارهای توهم‌چون «کوچک‌سازی عمدی طبقه متوسط، خلق تورم ساختگی، خلق فقر ساختگی، گسترش عمدی دانشگاه‌ها برای به تأخیر انداختن ورود جمعیت جوان جامعه به بازار کار، تکرار ایدئولوژی خسته‌کننده و بی‌معنا ساختن کلمات، بستن عمدی فضای فرهنگی و فکری کشور، بحرانی‌سازی عمدی دائمی در فضای سیاست داخلی و خارجی، گرفتار ساختن عمدی مردم در بحران‌هایی مثل آب و برق و گاز، گسترش عمدی ترافیک در شهرهای بزرگ و اشکال متفاوت دیگر سیاست‌های خلق «آقای گرفتار» دیگر قادر به کنترل میل جامعه برای زندگی کردن شرافتمندانه نیست.» این راه‌حل از پیش مطرح شده و اکنون این نظام سیاسی است که باید راه‌حل خود را در مقابل خواست مردم را مطرح سازد.

نکته سوم آنکه تکرار پرسش «راه‌حل چیست؟ راه حل بده» خود، بخشی از سازوکار نیروهای سیاسی موجود برای منحرف کردن مردم از مسئله «زندگی کردن» و خشمگین کردن مردم است که نباید به دام آن افتاد. خواست مردم ما یک چیز است: «زندگی».

شما باید زندگی کنید و زندگی خوب بخواهید تا ایده تغییر در ذهن شما زنده باشد. انسان طرفدار زندگی خوب از برق رفتن، نبود گاز، حمله به زنان



صلح به مثابه فضیلت شکننده مقام عمل در سیاست

سطوح سه‌گانه تحلیل، دالی خواهد بود بر دقت و فرایند و نتایج تحلیل. صلح در ابعاد خرد بر مناسبات بینا فردی دلالت دارد. از این لحاظ تعارضات بین دو فرد فرضی را شامل می‌شود. سطح متوسط به تضادهای گروهی مربوط است. اصناف، احزاب، تشکلهای، سمن‌ها و سازمان‌ها در این رده قابل بررسی هستند. سطح کلان تحلیل نیز بر ساختارهای پهن دامنه دولت، طبقات، اقشار، ادیان، اقوام و... دلالت دارد. هر کدام از این سطوح شامل نتایج مشخصی از حیث تحقیق و جمع‌آوری داده‌ها هستند. ساحت‌های اجتماعی و سیاسی نیز بر این بستر قابل فهم خواهند بود. چنانکه ساحت اجتماعی را می‌توان در روایت‌های دو فرد، دو سازمان یا یک نهاد وسیع همچون بافت طبقات به بحث نهاد. در این مقال تأکید اصلی بر امر سیاسی قرار دارد و آن را اهرم مبنایی قلمداد می‌کند.

مقدمه سوم: ساحت‌های چهارگانه دانش

با این توضیحات می‌توان حداقل چهار دانش تخصصی برای پاسخگویی درباره امکان صلح در نظر گرفت. آنها عبارتند از اقتصاد سیاسی، روانشناسی، جامعه‌شناسی و فلسفه اخلاق. اما نحوه‌ی پاسخ‌دهی هر کدام از این علوم تخصصی چیست؟ معرفت هر کدام از آنها چه مختصاتی دارد؟ روش تحصیل چیست؟

الف. ساحت اقتصاد سیاسی بر محدودیت منابع و نامحدود بودن تقاضا دلالت دارد. از این منظر مطالبات لایتنهای بشر در تضاد با منابع محدود بهره برداری و استفاده قرار دارد. این ناهماهنگی همواره شکلی از تضاد را فراهم می‌نماید و امکان صلح را مخدوش می‌کند. **ب.** ساحت روانشناختی بر احساس تبعیض یا احساس ستم و... متکی است. احساس بی‌عدالتی یا ظلم فارغ از اینکه ارجاع دقیق بیرونی داشته باشد، ضلعی از پاسخ به صلح خواهد بود. این احساس همواره خشمی را سامان می‌دهد. خشمی که می‌تواند فردی یا جمعی باشد و توافقات را مخدوش کند. صلح در این سطح بر اقلیم‌های آگاه، نیمه‌آگاه و ناآگاه دلالت دارد، آنچنان‌که در نظریه فروید نیز تصریح می‌شود. نکته آنکه هر کدام

صلح از بنیادی‌ترین محورهایی است که اندیشمندان علوم انسانی درباره‌ی آن سخن رانده‌اند. اما آیا صلح ممکن است؟ ابزارها و موانع آن چیست؟ پرسش از امکان و امتناع صلح الزاماً ما را به ساحت‌های چندگانه‌ای از بحث هدایت می‌کند. چنانکه برای جست‌وجوی شرایط صلح ناگزیر هستیم «ابعاد سوژگی» را بیان و واکاوی نماییم. در این راستا اعتنا به نکات زیر محل ضرورت خواهد داشت.

مقدمه اول: قلمروهای درونی و بیرونی

در یک تقسیم‌بندی اولیه می‌توان دو قلمرو درونی و بیرونی برای بحث صلح قائل شد. قلمرو درون دلالت بر موقعیتی روانی دارد که فرد در مجموعه خصایص شناختی، هیجانی، رفتاری نشان می‌دهد. در این سطح به‌طور تقریبی با علوم روانشناسی، رفتارشناسی، تربیتی و نیز حوزه‌هایی از فلسفه مواجهیم. عرفان و مذهب نیز از جمله مهم‌ترین داعیه‌داران این عرصه هستند. آنها کوشش دارند «عصبیت» بشر را رام کنند و تکانش‌های او را تعادل بخشند. در این راستا از سلوک عارفانه تا ترائی‌های تخصصی دیده می‌شود؛ اما قلمرو بیرونی صلح، وجهی بین‌الذنهانی و اجتماعی دارد. غیاب آن برخلاف صلح درون، عینیت مشخص خواهد داشت. تجلیات معینی نشان می‌دهد که به‌واسطه آنها پژوهش کمی نیز در کنار پژوهش کیفی میسر می‌شود. امری که خلاف رویه قلمرو درون است. موضوعیت صلح در قلمرو بیرونی اسباب علوم اجتماعی، علوم سیاسی، حقوق و اقتصاد است. آنچنان‌که فلسفه نیز بدان می‌پردازد و مذهب نیز در ابعادی در باب آن سخن می‌راند.

مقدمه دوم: سطوح تحلیل

می‌توان نشان داد که تحلیل روشمند برای صلح تابع سه سطح خرد و متوسط و کلان است؛ آنچنان‌که می‌توان آنها را در ابعاد فردی و جمعی نیز نظاره نمود. در سطح جمعی، به حداقل دو ساحت سیاسی و اجتماعی پل زده خواهد شد.



آن در گرو تضعیف یا تقویت عرصه عمومی به‌عنوان قلمرو سیاست است. آنجا که سرکوب و خشونت آغاز می‌شود، سیاست به پایان می‌رسد. این امر در تضادها و تعامل‌های نهاد قدرت و جامعه متکثر رقم می‌خورد. خشونت سیاسی، خشونت اجتماعی، خشونت اخلاقی، خشونت اقتصادی و یا خشونت روانی تا حد زیادی ناشی از پایان سیاست هستند. سطوح خرد، متوسط و کلان خشونت و صلح نیز تابعی از فقدان یا عدم فقدان عرصه عمومی است. در واقع عرصه عمومی جایی است که دو تراز امر اجتماعی و امر سیاسی به‌درستی بهم می‌رسند. توتالیترایسم که از بالا به پایین فشار می‌آورد، نتیجه‌ی تخریب عرصه عمومی است. چنانکه خودکشی به‌عنوان فشار عمودی از پایین به بالا یا فشار افقی هم‌سطح، در غیاب عرصه عمومی تصاعدی خواهد شد.

این سه اقلیم روان، با دال‌های مرکزی در سطوح اقتصادی، اجتماعی، فلسفی تعامل متمایزی دارند. **پ.** ساحت جامعه‌شناختی به توزیع قدرت نزد طرفین می‌پردازد. اما توزیع قدرت چگونه است؟ شناسایی نیروهای اجتماعی از مهم‌ترین مؤلفه‌های این سطح تحلیل است؛ زیرا بر آن اساس می‌توان از رقابت‌هایی که بر قدرت جریان دارد سخن گفت. این رقابت ذیل طبقه، قشر، جنسیت، مذهب، قومیت، تاریخ و نیز زبان جریان دارد. همین‌طور حرکت توزیع قدرت می‌تواند عمودی یا افقی باشد. این توزیع الزاماً ثبات ندارد و طب زمان به فراخور ابعاد نیروها و نقش کلان آنها در جامعه، تغییر خواهد داشت.

ت. ساحت فلسفه اخلاق بر رسمیت حقوق دیگری بحث می‌کند. اساساً «دیگری» بحثی بنیادین در ساحت اخلاق و صلح است. اگر صلح را حالتی در نظر بگیریم که بین من و دیگری می‌تواند برقرار شود، آنگاه می‌توان از حقوق دیگری سخن گفت. اگر دیگری را دارای حقوقی بدانیم، صلح نیز ممکن خواهد شد. زیرا انعطاف من در مقابل دیگری رقم خواهد خورد.

مقدمه چهارم: ضرورت آزادی در سیاست

پیرو آن دو مقدمه و این چهار ساحت معرفتی، سرفصل نظری هانا آرنت محل تأکید اینجانب است تا ضرورت عمل در سیاست را در مقابل درک ماکیاولیستی سیاست‌ورزی قرار دهد. عمل به‌عنوان عالی‌ترین مظاهر مدنی آدمی که عناصر آزادی و تکثر را به‌عنوان سازنده‌ی هستی برتر انسان تجلی می‌دهد. کانون در شرح آرنت عبارت مهمی دارد بدین مضمون؛ که آزادی علت همزیستی مردم در سازمان سیاسی است. بدون آن زندگی سیاسی بی‌معنا خواهد بود. علت وجودی سیاست، آزادی است. بنابراین می‌توان سیاست را مهم‌ترین جایگاه ظهور آزادی دانست. این نوعی نقد در مقابل آن نوع درکی است که ساخت‌گرایی، عمل‌گرایی و جبرگرایی پیرامون سیاست ارائه می‌دهند. سیاست بدین معنا شامل کنش‌های عمومی آدمیان است که فاعلیت و اراده‌ورزی انسان را حمل می‌کند؛ برخلاف آنچه قوانین کلی ساختاری و تاریخی قلمداد می‌شود. صلح در بروز این مؤلفه‌ها امکان طرح شدن خواهد یافت. در فقدان آزادی، سخن از صلح در بنیادش بی‌معناست. با این حال حضور این مؤلفه‌ها نیز الزاماً به تثبیت صلح نخواهد انجامید.

جمع‌بندی

با این توضیحات می‌توان استنباط نمود که صلح در ایران امروز چنان فضیلت‌شکننده‌ای است که امکان و امتناع



امکانات صلح و ضد صلح در ایران کنونی



نگارنده:
دکتر حسن محمدی گیولوی

به حذف دیگری در تضاد کشیده شده است. آیا ما می‌توانیم تضاد را در جهان اجتماعی حذف کنیم؟ خیر، زیرا تضاد از دل جهان اجتماعی می‌جوشد. جهان اجتماعی تضادآفرین است. آیا ما می‌توانیم اعمال قدرت را از جهان اجتماعی حذف بکنیم؟ خیر، به دلیل این‌که قدرت عنصری اساسی در جهان اجتماعی است و تا زمانی که قدرت هست، الزاماً اعمال قدرت هم هست. نه قدرت و نه اعمال قدرت هیچ‌یک قابل حذف از جهان اجتماعی نیستند.

نخست باید درباره‌ی معنای صلح بحث بکنیم. ما اغلب درکی سلبی از صلح داریم؛ به این معنا که صلح را در تقابل با جنگ می‌فهمیم. وقتی جنگ نباشد صلح است. این درکی سلبی از صلح است. پس ما نیاز به درکی ایجابی از صلح داریم. صلح نسبتی دارد با قدرت؛ زیرا جنگ یعنی اعمال قدرت به قصد تخریب قدرت مقابل یا انهدام موجودیت دیگری قدرتمند و انهدام قدرت او. همچنین، صلح نسبتی دارد با تضاد؛ زیرا جنگ تضادی است که به مرحله‌ی اعمال قدرت معطوف

داریم. یکی نیروی سیاسی مسلط که در داخل انحصارگرا است و میل به حذف و انهدام موجودیت نیروی اجتماعی سیاسی دیگر دارد و در سطح منطقه‌ای و جهانی، غایت امپراطوری شیعی را دنبال می‌کند و ترجیحاتش و غایتش با طرق صلح‌آمیز هم‌خوانی ندارد. لاجرم، نه در داخل و نه در سطح منطقه و جهان صلح و شیوه‌های صلح‌آمیز مسئله‌اش نیست.

از سوی دیگر، جامعه‌ای بسیار نابرابر ساخته است که بخش اعظم جمعیت کشور فقیرند و این امکانی ضد صلح در داخل است.

علاوه بر این، جمعیت متکثری از نیروهای اجتماعی سیاسی داریم که به بلوغ گفت‌وگو نرسیده‌اند و در میانشان گفت‌وگو برای نیل به غایات مشترک و روش‌های سازنده‌ی دموکراتیک وجود ندارد؛ بلکه سنتی از انحصارگرایی وجود دارد که ضد صلح است. سوابقی از خط و مشی‌های گفت‌وگویی نیز در فرهنگ ما وجود ندارد و ایده‌ئولوژی‌هایی با ترجیحات و غایات ضد دیگری و ایده‌های معطوف به غیریت‌سازی قطبی‌ساز نظیر مارکسیسم، ملی‌گرایی افراطی، و اسلام‌گرایی وجود دارند که پتانسیل‌های منفی و علیه صلح‌اند

اما از سوی دیگر، بدنه‌ی جامعه راه دیگری غیر از راه و غایات و ترجیحات نیروی سیاسی مسلط را دنبال می‌کند، از پی تجربه‌ی چهار دهه‌ی اخیر، خواهان هم‌زیستی مسالمت‌آمیز و گفت‌وگو با جهان است و این امکان بسیار مثبتی است.

نتیجه این که جامعه اگر بتواند خواسته‌های خود را به نیروی سیاسی مسلط تحمیل کند و نیروی سیاسی مسلط را مهار کند و بستری دموکراتیک برای ساختن آینده فراهم کند و ایده‌ئولوژی‌های قطبی‌ساز را تضعیف کند، می‌تواند چشم‌انداز روشنی برای صلح بیافریند. در هر صورت، در حال حاضر شرایط مساعدی برای صلح پایدار در داخل و منطقه برای ما وجود ندارد و وضعیت بسیار شکننده است.

پس باید صلح را به‌گونه‌ای تعریف کنیم که ناظر به امری تخیلی نباشد و وجود تضاد و اعمال قدرت را لحاظ کند. تعریف صلح به‌ناگزیر می‌بایست اشکالی از پیش‌برد تضاد اجتماعی و اشکالی از اعمال قدرت خود را دربرگیرد.

از سوی دیگر، صلح دو وجه دارد: یک وجه ناظر به واقع و یک وجه هنجارین. وجه ناظر به واقع صلح اشاره به یک وضعیت و امکانات وضعیت دارد؛ اما وجه هنجارین صلح ناظر به اراده و خواست و ترجیحات نیروهای اجتماعی دارد. اکنون با این مقدمات فکر می‌کنم می‌توانم نگاهی ایجابی به صلح بیان‌دازم؛ صلح عبارت است از وضعیت اجتماعی سیاسی‌ای که در آن آرایشی از نیروهای اجتماعی و سیاسی وجود دارد که روابط اجتماعی تضادآمیزشان را بدون حذف و انهدام هم دنبال می‌کنند و از طرفی اعمال قدرت می‌کنند که معطوف به انهدام و حذف فیزیکی و غیرفیزیکی یکدیگر یا زیرمجموعه‌های سازنده‌ی هم نیست و غایات و ترجیحات این نیروها نیز معطوف به حذف و انهدام فیزیکی و غیرفیزیکی یکدیگر و زیرمجموعه‌های یکدیگر نیست.

حالا بر اساس این تعریف از صلح، چند مؤلفه‌ی مهم مطرح می‌شود:

امکانات عینی که می‌تواند ابعاد و وسعت تضادها و تعارضات را کم یا زیاد کند و آن‌ها را تضعیف و تشدید کند و دائماً تضاد ایجاد کند یا آنها را به حداقل برساند؛ به‌گونه‌ای که حیات آنها را به خطر بیندازد یا بدان‌ها امنیت ببخشد.

فرهنگی که ترجیحات له یا علیه صلح می‌آفریند.

سنت‌ها و الگوهای شناخته‌شده و جافتاده‌ای که مروج اشکال خاصی از پیش‌برد تضادها و اعمال قدرت‌ها است.

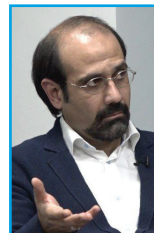
اکنون برویم سراغ پرسش:

آیا صلح برای ایران امروز ممکن است؟ شرایط آن چیست؟ چه امکانات و موانعی پیش روی صلح وجود دارد؟

در ایران امروز چند امکان مهم ضد صلح



شروط امکان و حدود تحقق صلح در ایران امروز: «کثرت‌پذیری، هم‌مسئگی و هم‌بستگی مشارکتی»



نگارنده:
محمد مهدی مجاهدی

و اجتماعی است. ایران، به‌دلیل تنوع قومیت‌ها، مذاهب و ارزش‌های سیاسی، نمونه‌ای از جوامع متنوع و متکثر ارزشی است. بر اساس فهم رالز از کثرت‌پذیری (۱۹۹۳)، جوامعی که تفاوت‌های ارزشی و هویتی را به رسمیت می‌شناسند، فضایی برای گفت‌وگو و هم‌زیستی فراهم می‌آورند. در مورد ایران، احترام به تنوع فرهنگی و قومی، پایه‌ای ضروری برای جست‌وجوی صلح در قلمرو ملی است. ولی به‌علت محدودیت‌های سیاسی و اجتماعی که بر گروه‌های گوناگون تحمیل

از چشم‌اندازی سیاسی و اجتماعی، توجه به سه مفهوم کلیدی کثرت‌پذیری (Pluralism)، هم‌مسئگی، و هم‌بستگی مشارکتی می‌تواند به ارائه‌ی چارچوبی نظری کمک کنند تا شروط امکان و حدود تحقق صلح در ایران امروز بهتر درک و دریافت شود.

۱. کثرت‌پذیری ارزشی و اجتماعی

یکی از عوامل اصلی در بررسی شروط امکان و حدود تحقق صلح در جوامع پرکثرت، پلورالیسم ارزشی

می‌شود، جامعه و سیاست در کشور ما هنوز با کثرت‌پذیری شایسته‌ی ساختار سیاسی و اجتماعی ایران فاصله دارد. برای نمونه، برخی گروه‌ها، که سرجمع بخشی بزرگ از جامعه را تشکیل می‌دهند، احساس می‌کنند که در تصمیم‌گیری‌های کلان سیاسی و اقتصادی نادیده گرفته می‌شوند یا در این تصمیم‌گیری‌ها مداخله‌ای مناسب ندارند. این احساس محرومیت نه تنها در بعد فرهنگی بلکه در زمینه‌ی تخصیص منابع اقتصادی و دسترسی به فرصت‌های توسعه نیز احساس می‌شود. برای رفع این معضل، ضروری است که ساختارهای حکمرانی ایران فضایی گسترده‌تر برای مشارکت سیاسی و فرهنگی فراهم آورند، چراکه این مشارکت می‌تواند حس هم‌بستگی ملی را ترمیم و زمینه‌ی برقراری صلحی پایا را فراهم کند (Guir, ۱۹۹۳). از سوی دیگر، با اصلاحات نهادی از جمله در نظام آموزشی و رسانه‌ای، می‌توان به گسترش و تحکیم کثرت‌پذیری اجتماعی اهتمام ورزید. معطوف به نظریه‌ی دموکراسی رای‌ورزانه، گسترش فضاها‌ی عمومی برای گفت‌وگوهای چندفرهنگی و تقویت نهادهای مدنی که طیف‌های متنوع اجتماعی را بازنمایی و نمایندگی کند، نقشی محوری در تقویت صلح در مقیاس ملی دارد (Habermas, ۱۹۸۴).

۲. ادراک عمومی از هم‌مسئلتگی

یکی از چالش‌های مهم جوامع چندپارچه و نظام‌های سیاسی مرکب، یافتن نقاط اشتراک برای حل مسائل مشترک است. مطابق نظریه‌ی منافع مشترک، درک عمومی از مسائلی که کل جامعه را تحت‌تأثیر قرار می‌دهد، می‌تواند زمینه‌ساز همکاری و هم‌بستگی اجتماعی باشد. در ایران، مسائلی همچون بیکاری، تورم و تبعیض و طرد و فقر و فساد اقتصادی و خشونت به‌عنوان مسائل مشترک شناخته شده‌اند. این ادراک هم‌مسئلتگی می‌تواند در ایجاد وحدت اجتماعی و سیاسی نقشی مؤثر داشته باشد. برخی نظریه‌پردازان توسعه و دموکراسی نشان داده‌اند

که ایجاد توافق پیرامون مسائل مشترک، حتی در جوامعی با تضادهای ارزشی گسترده، می‌تواند به تحکیم هم‌بستگی ملی بینجامد (-Huntington, ۱۹۹۱). ایران در وضعیتی قرار دارد که با مشکلات اقتصادی شدید، نابرابری‌های اجتماعی و کاهش اعتماد عمومی به نهادهای حکمرانی مواجه است. ادراک این مشکلات به‌عنوان مسائل مشترک می‌تواند زمینه‌ای توافق‌آفرین برای همکاری میان گروه‌های مختلف سیاسی و اجتماعی و هویتی باشد. اگرچه حکومت و نخبگان سیاسی درصدد ارائه‌ی راه‌حل‌های کلان اقتصادی و اجتماعی بوده‌اند، ولی نبود اجماع و توافق میان گروه‌های مختلف مانع از پیشرفتی چشم‌گیر در این زمینه شده است. ادراک عمومی از هم‌مسئلتگی مستلزم ایجاد فضای گفت‌وگو و پذیرش انتقادات اجتماعی است. معطوف به نظریه‌ی کنش جمعی (Olson, ۱۹۶۵)، حکمرانی در ایران باید به‌جای اتخاذ رویکردهای تک‌بعدی و متمرکز و کثرت‌ستیزانه (یا مونیستی)، به سوی همکاری‌های گروهی و مشارکت میان‌نهادی حرکت کند. حل مسائل اجتماعی و اقتصادی می‌تواند اعتماد جامعه و فضای همکاری میان نهادهای مختلف را تقویت کند (-Putnam, ۱۹۹۳). در این زمینه، یکی از موانع اصلی تمرکز قدرت در نهادهای خاص، بهره‌نگرفتن از شیوه‌های گفت‌وگویی و رای‌ورزانه، و وا نگذاشتن بخشی از تصمیم‌گیری‌های مهم به رای‌ورزی میان نهادهای محلی و مدنی است. این وضع سبب شده است که خلاصی از ایده‌ی خودبسندگی در حل مشکلات دشوار شود، و از این رهگذر بسیاری از نهادهای غیردولتی و مردمی احساس می‌کنند که در فرایند تصمیم‌گیری نادیده گرفته می‌شوند و به آنها اعتنایی در خور جایگاهشان نمی‌شود. این موضوع به کاهش اعتماد عمومی و افزایش شکاف میان دولت و ملت، و همچنین گسست میان حکومت و جامعه، دامن زده است.

در نظریه‌های توسعه‌ی پایدار و عدالت اجتماعی، یکی از الزامات اصلی برای کاهش تنش‌های اجتماعی و



مهار تمرکز قدرت و گسترش تمرکززدایی سیاسی و اقتصادی می‌تواند به ایجاد زمینه‌های مؤثر برای گفت‌وگو و همکاری میان گروه‌های مختلف اجتماعی کمک کند (Habermas, ۱۹۸۴).

هریک از گروه‌های اجتماعی ما باید به‌جای تکیه بر احساس خودبسندگی در حل مشکلات خود، به سوی تشکیل‌یابی و مشارکت‌ورزی در نهادهای غیردولتی و سازمان‌های جامعه‌ی مدنی در فرایندهای حل مسئله‌ای حرکت کند. نظریه‌پردازانی مانند رابرت پاتنام استدلال آورده‌اند که مشارکت فعال نهادهای مدنی و سازمان‌های مردم‌نهاد در فرآیندهای تصمیم‌گیری، می‌تواند باعث افزایش اعتماد اجتماعی و کاهش تنش‌های سیاسی شود (Putnam, ۱۹۹۳). تقویت نهادهای مدنی در ایران می‌تواند به ارتقای سرمایه‌ی اجتماعی کمک کند که مطابق برخی نظریه‌های توسعه و دموکراسی، یکی از عناصر کلیدی در تقویت هم‌بستگی اجتماعی و کاهش شکاف‌های سیاسی و اقتصادی است (Coleman, ۱۹۸۸).

جامعه‌ی مدنی و سازمان‌های مردم‌نهاد به درجات گوناگون در دوره‌های مختلف حکمرانی با محدودیت‌های قانونی و سیاسی مواجه شده‌اند. این محدودیت‌ها مانع فعالیت آزادانه و مشارکت

ایجاد صلح، شناخت و پذیرش مسائل مشترک است. همان‌طور که توسعه‌ی اجتماعی مستلزم شناخت دقیق مسائل مشترک جامعه است، دستیابی به صلح نیز نیازمند درک ماهیت مشترک چالش‌هایی است که جامعه با آنها دست‌به‌گریبان است (Sen, ۱۹۹۹). در ایران، نابرابری‌های اقتصادی، بیکاری، فساد، و عدم دسترسی به خدمات اساسی از جمله مسائلی است که می‌تواند به‌عنوان نقاط اشتراک در میان بخشی گسترده از گروه‌های اجتماعی ادراک شوند.

بر اساس الگوهای هم‌افزایی اجتماعی، جامعه‌ای که قادر به شناسایی مسائل مشترک و ادراک هم‌مسئله‌گی باشد، می‌تواند از طریق همکاری میان گروهی و ارتقا و تقویت هم‌بستگی اجتماعی به راه‌حل‌هایی کارآمد برای این مشکلات دست یابد (Ostrom, ۱۹۹۰). اگر گروه‌های مختلف اجتماعی و قومی ما بتوانند گرداگرد مسائل مشترک، مانند نابرابری‌های اقتصادی و کمبود منابع، هم‌مسئله‌گی را ادراک کنند، این هم‌بستگی می‌تواند زمینه‌ی گفت‌وگوهای سازنده و تقویت و ارتقای اعتماد عمومی را فراهم کند.

۳. هم‌بستگی مشارکتی

برای فراهم آوردن شرایط امکان صلح و گستردن حدود تحقق آن در ایران لازم است که کثرت‌پذیری ارزشی و اجتماعی به مدیریت تضادها و ارتقای هم‌بستگی ملی منتهی شود. الگوی دموکراسی توافقی (Lijphart, ۱۹۹۹) نشان می‌دهد جوامعی که به شیوه‌ی مؤثر و هم‌افزا از تکثر ارزشی و فرهنگی خود بهره می‌برند، می‌توانند از طریق توافق‌های نهادی به صلح و هم‌بستگی دست یابند. در این الگو، اقلیت‌های قومی و مذهبی از راه مشارکت فعال در تصمیم‌گیری‌های کلان، نه‌تنها خود را بخشی از ساختار قدرت می‌یابند، بلکه به مسئولیت‌پذیری جمعی در حفظ صلح و ثبات اجتماعی متعهد می‌شوند. در ایران، تحقق این الگو نیازمند اصلاحات معنادار در مجاری گردش قدرت سیاسی است. اصلاحاتی که به مشارکت بیشتر گروه‌های اجتماعی در فرایندهای تصمیم‌گیری و همچنین تقویت نهادهای دموکراتیک یاری رساند.

مؤثر آنها در حوزه‌های اجتماعی و اقتصادی شده است. درحالی‌که تجربه جهانی نشان می‌دهد که مشارکت سازمان‌های جامعه‌ی مدنی در فرایندهای تصمیم‌گیری به کاهش قطب‌بندی سیاسی و افزایش تفاهم میان گروه‌های اجتماعی مختلف کمک می‌کند (Diamond, ۱۹۹۹). بنابراین، لازم است که حکومت به بازنگری در سیاست‌های خود نسبت به نهادهای مدنی بپردازد و با گسترش آزادی‌های اجتماعی، امکان حضور فعال و تأثیرگذار این نهادها را فراهم کند.

مؤثر آنها در حوزه‌های اجتماعی و اقتصادی شده است. درحالی‌که تجربه جهانی نشان می‌دهد که مشارکت سازمان‌های جامعه‌ی مدنی در فرایندهای تصمیم‌گیری به کاهش قطب‌بندی سیاسی و افزایش تفاهم میان گروه‌های اجتماعی مختلف کمک می‌کند (Diamond, ۱۹۹۹). بنابراین، لازم است که حکومت به بازنگری در سیاست‌های خود نسبت به نهادهای مدنی بپردازد و با گسترش آزادی‌های اجتماعی، امکان حضور فعال و تأثیرگذار این نهادها را فراهم کند.

سخن فرجامین: تأمین صلح در مقیاس ملی

با وجود ظرفیت‌های تاریخی و فرهنگی و روانی جامعه برای تقویت کثرت‌پذیری و مشارکت اجتماعی، ساختار سیاسی ایران همچنان با چالش‌هایی در این زمینه روبه‌رو است. ساختار متمرکز قدرت و تسلط نهادهای غیرانتخابی بر بخش‌هایی از منابع خیر عمومی و مجاری سیاست‌گذاری‌ها یکی از موانع اصلی بر سر راه تحقق صلح پایدار است. تمرکز بیش از حد قدرت در نهادهای خاص امکان ایجاد گفت‌وگوهای سازنده و مشارکت فعال گروه‌های مختلف را محدود می‌کند و به افزایش ناراضی‌های اجتماعی و سیاسی دامن می‌زند. در این شرایط، تقویت مؤلفه‌هایی از الگوی دموکراسی توافقی (Lijphart, ۱۹۹۹) که به‌ویژه در جوامع متکثر کاربرد دارد، می‌تواند سیاستی مناسب برای ایران باشد. در این الگو، نهادهای سیاسی و سیاستی باید به گونه‌ای طراحی و بازطراحی شوند که همه‌ی گروه‌های اجتماعی بتوانند در فرایندهای تصمیم‌گیری کلان کشور مشارکت داشته باشند و حقوق و منافع به‌حاشیه‌رانده‌شدگان نیز شناسایی و به رسمیت شناخته شود.

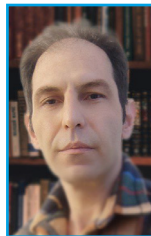
دستیابی به صلح در مقیاس ملی در ایران مستلزم ترکیب سه عامل کلیدی است: کثرت‌پذیری ارزشی و اجتماعی، ادراک هم‌مسئله‌گی، و رهایی از احساس خودبسندگی در حل مسائل مشترک. برپایی صلح پایدار نیازمند تقویت نهادهای دموکراتیک، گسترش مشارکت عمومی و پذیرش نقش نهادهای مدنی در فرایندهای تصمیم‌گیری است (Putnam, ۱۹۹۳).

منابع

- Coleman, J. (1988). Social Capital in the Creation of Human Capital. *American Journal of Sociology*, 94, S95-S120.
- Diamond, L. (1999). *Developing Democracy: Toward Consolidation*. Johns Hopkins University Press.
- Gurr, T. R. (1993). *Minorities at Risk: A Global View of Ethnopolitical Conflicts*. United States Institute of Peace Press.
- Habermas, J. (1984). *The Theory of Communicative Action: Reason and the Rationalization of Society*. Beacon Press.
- Huntington, S. P. (1991). *The Third Wave: Democratization in the Late Twentieth Century*. University of Oklahoma Press.
- Lijphart, A. (1999). *Patterns of Democracy: Government Forms and Performance in Thirty-Six Countries*. Yale University Press.
- Olson, M. (1965). *The Logic of Collective Action: Public Goods and the Theory of Groups*. Harvard University Press.
- Putnam, R. D. (1993). *Making Democracy Work: Civic Traditions in Modern Italy*. Princeton University Press.
- Rawls, J. (1993). *Political Liberalism*. Columbia University Press.
- Sen, A. (1999). *Development as Freedom*. Knopf Press.
- Ostrom, E. (1990). *Governing the Commons: The Evolution of Institutions for Collective Action*. Cambridge University Press.



درباره‌ی معنای کدام انسان، کدام هویت باید بگردیم؟!



نگارنده: م. شریفی

بود که به نمایش گذاشته می‌شد. شعله آتش‌بار هیتلر نه برای صرف جهان‌گشایی و نه برای حذف رقبای نظامی و سیاسی جهان بلکه آتشفشانی تفتان بود که از سینه و سر مردی تحقیرشده یعنی آدولف هیتلر برمی‌آمد و بر سروروی برخی اقوام خصوصاً یهودیان می‌بارید. گرچه بسیار ساده‌لوحانه است اگر تمامی این وقایع را از نقطه شروع در ۱۹۲۸ تا پایان ۱۹۴۵ فقط بر زیاده‌خواهی و پسراندگی‌ها و عقده‌ی حقارت دانشجوی هنر و فاقد استعداد و سرجوخه‌ی

ملیت و هویت‌پریشی غربی

روزگاری حزب نازی در آلمان بر مسند قدرت به رهبری آدولف هیتلر نوعی دیکتاتوری را به جهان نشان داد که تا آن روز بشر نمی‌دانست گستره‌ی خشونت، شقاوت، رذالت، کشتار و تحقیر و تنزل شأن انسان می‌تواند تا کجا امتداد داشته باشد. هنگامی که آتش جنگ در بطن شهرها و مناطق مسکونی میان غیرنظامیان شعله می‌کشید، آغاز پرده‌ای از تاریخ حیات انسان بود که شاید به جرأت می‌توان گفت نفس‌گیرترین قسمت داستان انتخاب طبیعی

گرفتند و راهی جاده‌های گریز شدند از پس تپه‌های دلهره فقط بُعد مسافت نبود که طی می‌کردند؛ بلکه گویی میان جهان‌های موازی حرکت می‌نمودند. جهانی که از خیانت پشت سر بود و جهانی که در انتظار خوانش تجربه بی‌تکرار آنها بود. از جمله این وفاداران به معرفت وجودی‌شان بنجامین فرانکلین بدشانس بود که در واپسین ساعات عمرش پناهی به‌جز یک قرص سیانور نیافت و انسان در جست‌وجوی معنا را به‌صورت دست‌نوشته در کیفی چرمی با آرنت همراه کرد.

کتابی اثرگذار که نتیجه درک عمیق مؤلف از دوران حیات و اتفاقات زمانه‌اش در تبعید اجباری و زمانی که در بستر بیماری بود، بیماری او در اسپانیا نه تنها به‌دلیل گرمای آنجا بلکه به دلیل دوری از کشورش بود.

نام این اثر به‌خوبی بیانگر دوران پایانی عمر مؤلف است که همواره از شهری به کشوری در پی خانه‌ای امن از مأموران گشتاپو در گریز بود و شاهد روشی نظام‌مند در معنزدایی از وجود انسان بود. انسانی که یک‌باره و با یک تکان ناگهانی از اوج وجوه معرفت شناختی‌اش به‌شکل غریزه صرف در هیئت انسان ظهور می‌کرد.

اینکه هر متفکری بتواند موقعیت تاریخی و اجتماعی خود را عمیقاً و به‌درستی درک نماید امر دشواری‌ست؛ اما دشوارتر از آن فهم مخاطب است که با در نظر گرفتن عناصر مشترک به‌لحاظ اجتماعی بایستی درباره‌ی معنای وجود کنجاو شود. درک همین هویت تاریخی نکته نهفته در دل معناست؛ زیرا هرآنچه برسازنده‌ی معناست به‌عنوان ریشه در پیوند با اصالت وجود است که برای فرانکلین در متن نامه‌هایش بایکی از دوستانش در برلین زمانی که در تبعید بود روشن است و به‌صورتی وسواس‌گونه جویای حال و هوای آلمان و دلگیر از غربت بود که به‌خوبی در مصرع زیر بیانگر معنای زندگی است.

تا مرا از ریشه‌ام بریده‌اند!

سابق جنگ اول یعنی آدولف هیتلر که در رأس حزب سوسیال دموکرات آلمان قرار داشت به انجام برسد و به مرحله‌ای از جنگ‌آوری و کشتار ظرف یک دهه اعمال خشونت در حیطه اجتماعی و حقوقی و سپس در ادامه طی پنج سال آنچنان ویرانی بر آباء و ابنیه انسانی به‌بار بی‌آورد که نشانه‌ای از برخی نمادهای تاریخی نیز نماند!!!

بله بسیار ساده‌لوحانه است و همین نکته یکی از عناصر کلیدی در درک چیزی‌ست که در ادامه می‌آید.

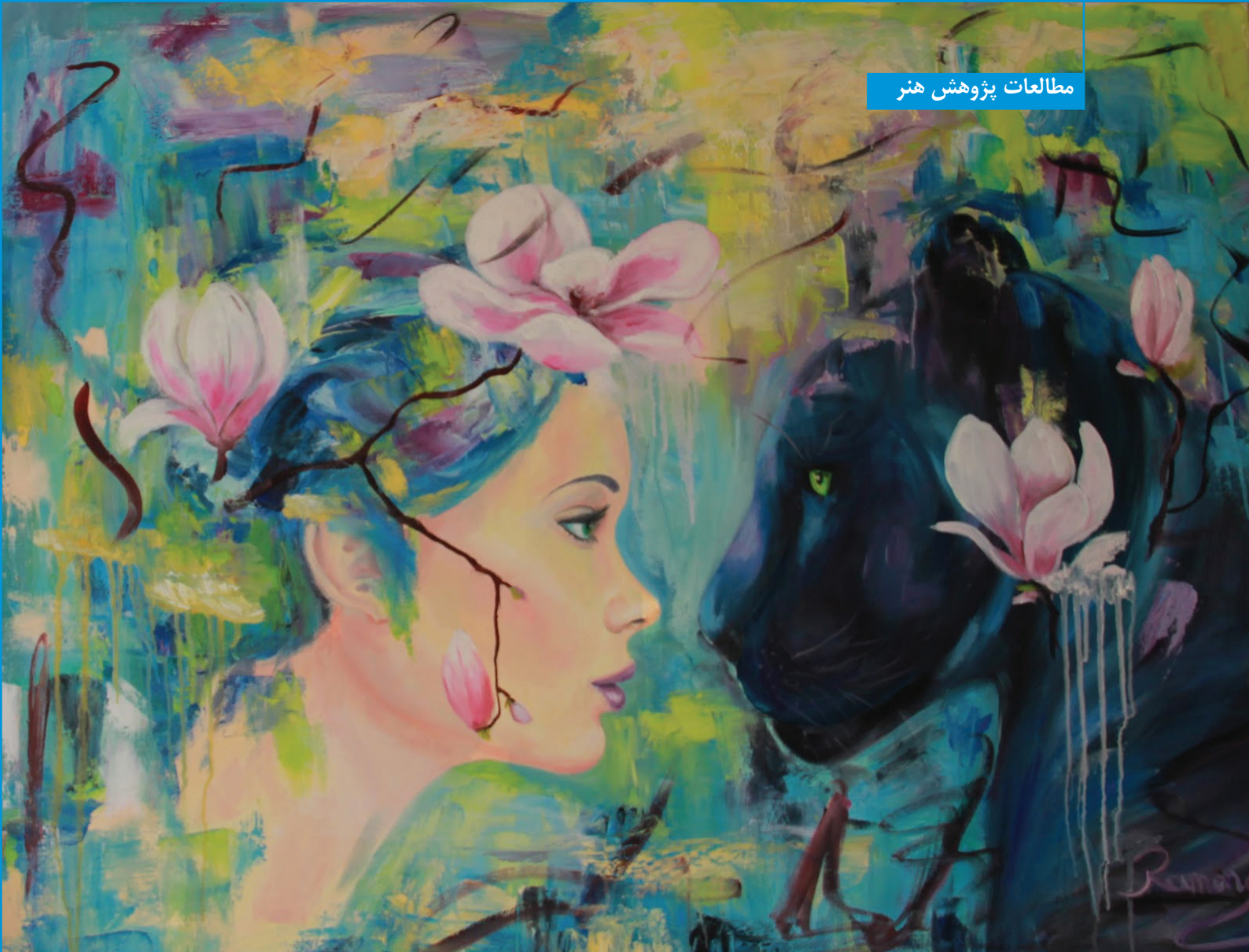
به‌هرروی آنچه در دوران سیاه و هولناک امپراطوری رایش تحت ایدئولوژی نازیسم رخ می‌داد معدوم و محو نمودن یک نژاد به‌مثابه نشان دادن اصالت نژادی دیگر بود. این فرایند یعنی روند تدریجی تهی شدن و در نهایت گمگشتگی معنا از همان دهه ۱۹۳۰ و پیش از صدر اعظمی هیتلر با اعمال خشونت و حصر آزادی‌های اجتماعی که مفاد آیین‌نامه آن به ۴۰۰ بند می‌رسید و تنها درباره‌ی یهودیان بایستی اجرا می‌شد. با ورود به عرصه و هسته‌ی ساخت و پرداخت اندیشه یعنی دانشگاه دامن آکادمیسین‌ها را نیز به آتش کشید.

ماجرای اخراج اساتید یهودی، اندیشمندان وابسته و وامدار از یهودیان و یهودی‌تباران به‌طور کلی چنان مهیب و غافلگیرانه و واقعی بود که برای زنده ماندن فرصتی به‌جز انکار وجود نداشت.

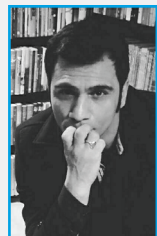
قطع یک‌طرفه رابطه عاطفی هایدگر و آرنت پس از سال‌ها روابط آتشین و سپس انکار دوستی از طرف هایدگر نسبت به هوسرل و خانواده‌هایشان. واقعاً معنا را در کدام اقلیم باید جست و می‌توان یافت!؟

آیا شرایط است که آراستگی وجودی را عرضه می‌دارد یا درک موجودیت و هویت تعیین‌کننده شرایط می‌شود!؟

اما آنان که در این ورطه ظلمانی جان و بقای خود را به ضمانت و اعتبار معرفتشان به‌دست



هنر مدرن زنان؛ نگاه خیره و به پرسش گرفتن نشانه‌ها



نگارنده: آیدین آریایی

بی‌نقص، ایده‌آل و پرمایه باز می‌نمایاند و در عین حال واقعیت گوش‌تالو کثیف و پرنقص آن را کتمان می‌کند. در واقع فمینیست‌ها قضیه را اینگونه طرح می‌کنند که زنان چگونه وادار می‌شوند بدن‌هایشان را ماده‌ای خام برای دستکاری و نمایش بینگارند و خود را دائماً به دست واریسی و آزمون بسپارند؟ در این میان آثار سیندی شرم‌ن نقد بصری همین تصور

در دهه‌های پایانی قرن نوزدهم هنر زنان دچار تحولی بنیادین شد و به جای سیاست بدن زنانه، واسازی معناها و به پرسش گرفتن نشانه‌ها را در دستور کار خود قرار داد. این دیدگاه جدید قبل از هر چیز متأثر از نظریه روانکاوی بود که هنرمندان از آن برای تأکید ویژه بر سیاست نگاه خیره بهره می‌بردند. نگاه خیره به بدن زنانه نظم می‌بخشد و بدین شیوه که آن را به‌مثابه‌ی ابژه‌ای سالم،

اگرچه بسیاری از منتقدان فنی‌مست هنر در ابتدا فواید و امکانات پسامدرنیسم برای زنان را ناچیز می‌پنداشتند، اما برخی زنان هنرمند رفته رفته آن را به‌مثابه‌ی شیوه‌ای برای بر ساختن معناهایی جدید درباره‌ی زنانگی پذیرفتند. یکی از چالش‌های عمده پیشروی پسا مدرن‌ها این بود که آنها می‌خواستند در عین بازنمایی هستی جسم‌مند زنانه، از ابژه تبدیل کردن آن بپریزند، زنانگی را به بدن تقلیل ندهند و نیز بر فنون تجسمی نهادها و پراکیش‌هایی که بدن زنانه را تکه‌تکه، شرحه‌شرحه و به ابژه تبدیل می‌کنند، تکیه نکنند. در هستی‌شناسی جدید، زنانگی تعریف شده ذیل نظام مردسالاری کاربردی طنز آلود و آبرونیک پیدا کرد.

«منظور از بازنمایی تفاوت نه بازنمایی تفاوتی ذاتی و بیولوژیک، بلکه بازنمایی تفاوت منبعث از تفکر و ساختار مرسالار بود. این نوع هنر به نقاشی که هنری در انحصار مردان بود و با تجسم بخشی مدرنیستی بدن زنانه سر و کار داشت روی خوش نشان نمی‌داد و در عوض از طیفی از رسانه‌های دیگر همچون عکاسی و چیدمان بهره می‌جست. پسامدرن‌ها در تولید ایماژهای بصری بدن زنانه مراقب بودند که زنانگی را به بدن تقلیل ندهند. آنها همچنین تاکتیک‌هایی نظیر باز شکل‌دهی، در کنار هم قرار دادن و دستکاری آگاهانه را دستمایه قرار دادند تا نشان دهند که اندیشه‌های مربوط به بدن زنانه و زنانگی چگونه شکل می‌گیرند. باوجود این، اگرچه پسامدرنیسم راه را بر تفسیرهای چند پهلو و قرائت‌های متکثر گشود و آشکارا نظریه و عمل را در هم ادغام کرد، برخی از آثاری که در این رسانه‌های جدید پسامدرن تولید شده‌اند، در مقایسه با آثار هنری زنان در گذشته، کمتر انتقادی و چالش برانگیز و به‌ندرت واجد موضع سیاسی روشنی بوده‌اند و بیشتر صبغه‌ی زیبایی‌شناختی داشته‌اند. این امر تا حدودی از آنجا ناشی می‌شود که هنر پسامدرن به‌طور کلی از شیوه‌هایی برای واسازی چیزها استفاده می‌کند که فقط برای مخاطبان فرهیخته‌ی هنر قابل فهم و دسترسی‌اند. نکته دیگر اینکه در اواخر دهه‌ی ۱۹۸۰ به‌رغم

نقاب‌گونه از زنانگی است. در عکس‌های دستکاری شده‌ی او، افشای خودشیفتگی نهفته در زنانگی و بزرگ‌نمایی و برجسته‌سازی بدن زنانه وسیله‌ای می‌شود برای تبدیل همزمان عینیت‌یافتگی زنانه به سوژه و ابژه.

به‌علاوه، او با به‌کارگیری شگرد نقیسه پاره‌ای تأثیرات متقابل متن و تصویر را نشان می‌دهد که بین تلاش برخی زنان برای زدودن عیوب و نواقص از بدن زنانه و نمایش تصویری تراش‌خورده و صیقل‌یافته از آن، از یک سو و انتقادات فمینیستی از اثرات سرکوبگر این فرایندهای تغییرات آرایشی از سوی دیگر رابطه‌ای متقابل وجود دارد.

علاوه‌بر شرم، هنرمندان دیگری نیز به دستکاری آگاهانه‌ی تصاویر زنانه دست زده‌اند، به‌ویژه آن دسته از هنرمندان زن دهه‌ی ۱۹۹۰ که در آثارشان به فرایند تغییر یافته اهمیت می‌دادند، از بدن خود به‌عنوان ماده‌ی آثار هنری استفاده می‌کردند و به ابژه بودن زن در زندگی و هنر توجه می‌کردند. به‌عنوان مثال، اورلان، هنرمند فرانسوی، عمل جراحی زیبایی را بر طبق همان معیارهای رایج زیبایی در غرب انجام داد؛ اما به شیوه‌ای که خود این معیارها را تماماً به نقد می‌کشید. بر همین اساس، جنی ساویل در نقاشی‌های خود کوشید نشان دهد که چگونه می‌توان از طریق کندن لایه‌هایی از پوست بدن زنان و بازسازی این پوست با ویژگی‌هایی زیباتر و ایده‌آل‌تر به نوع متفاوتی از زیبایی‌شناسی زنانه دست یافت. این نوع هنر تلاشی است برای افشای اینکه چگونه هم خود زنان و هم شخص هنرمند با بدن زنانه مثل یک پروژه برخورد می‌کنند. این نوع هنر بدن را قالبی استحاله یافته و تغییر شکل داده نمایش می‌دهد تا هم ظاهر زنانگی را تصویر کند و هم درعین حال خود فرایند دستکاری و استحاله را به نقد بکشد. علاوه بر نظریه‌ی روانکاوی، رهیافت دیگری که در دهه‌ی ۱۹۸۰ بر هنر زنان تأثیر مستقیم گذاشت، پسامدرنیسم بود. این رهیافت برنامه‌ای برای یک هستی‌شناسی جدید ارائه می‌کرد. این هستی‌شناسی بیش از هر چیز بر تفاوت تأکید می‌نمود و ابزارهایی چون تخصیص واژگون سازی و طنز آگاهانه (آبرونیک) را به خدمت می‌گرفت.

فمینیسم، فهم اینکه هنر زنان چگونه در مقام هنر زنان تولید و تفسیر می‌شود، دشوار خواهد بود. گرچه رویکرد پسامدرن چنین چیزی را صریحاً انکار نمی‌کند، لیکن زمینه تفسیر فمینیستی را فراهم نمی‌آورد و از همین رو پتانسیل رادیکال هنر زنان را نابود می‌سازد. بنابراین، هرچند چرخش پسامدرن زنان را به‌مثابه‌ی تولیدکنندگان هنر تا حدودی در درون خود پذیرفته؛ اما این پذیرش به زوال پتانسیل سیاسی هنر زنان انجامیده و امکان تفسیر چنین هنری به‌عنوان هنر زنانه را از بین برده است.

در آغاز قرن بیستم هنر زنان و تحلیل فمینیستی پرسش‌های هنجارین مربوط به چرایی و چگونگی بازنمایی بدن زنانه را کنار گذاشتند و به مباحث پدیدار شناختی پیرامون معنا و تجربه روی آوردند. این چرخش، در حوزه‌ی تحلیل فمینیستی به معنای گذار از مسئله‌ی نگاه (فاصله) به مسئله‌ی تنانگی (لمس) بود، و در حوزه‌ی تولید هنرهای تجسمی نوعی بازگشت به تمرکز صریح بر بدن زنانه محسوب می‌شد.

علاوه بر این تغییر، تغییر دیگری نیز در همین دهه، هم در حوزه‌ی تولید هنر زنان و هم در تحلیل فمینیستی روی داد و طی آن هر دو به دیدگاهی بدن محور روی آوردند. این نگرش خود واکنشی به عقلانی‌سازی و تنظیم بدن اجتماعی در مدرنیته بود، بدنی که در آثار هنری مدرنیستی از آن جسم‌زدایی شده بود. این چرخش به دیدگاه بدن محور را می‌توان بازجسم‌مندسازی نام نهاد که بخشی از تلاش برای بازنمایی بصری ابعاد سرکوب شده تنظیم ناشده و جسمانی خود است. اگرچه این هدف اشتراکات بسیاری با هدف هنر زنان در دهه‌ی ۱۹۷۰ دارد، وجه تفاوتش در این است که حمایت نظریه‌های فمینیستی بدن در دهه‌های گذشته به سرعت رشد و گسترش یافته‌اند و امروزه فمینیست در بسیاری از رشته‌ها به دیدگاه بدن محور روی آورده‌اند، کاری که بخشی از واکنش‌های کلی آنها به فعالیت‌ها و دانش‌های بدن زدوده بوده است. با اینکه نظریه‌های فمینیستی بدن متنوع‌اند و بین آنها مناقشات نسبتاً زیادی در این باره که جسم‌بندی (مادیت بدن) به چه معناست و به چه چیزی ارجاع دارد در جریان است، اکثراً بر سر این

آنکه نظریه‌ی فمینیستی در حوزه‌ی آموزش هنر به جایگاهی ویژه دست یافت، حضور همگانی زنان در عرصه‌های هنری بر اثر کاهش بودجه کم‌رنگ شد و زیر نقاب نوعی فردگرایی پسفمینیستی که ادعا می‌کرد زنان بسیار بیشتر از گذشته در هنرهای تجسمی مشارکت و نقش داشته‌اند مستور گردید. به‌دلایلی از این دست، بسیاری از نظریه‌پردازان فمینیست در اینکه هنر زنانه‌ی پسامدرن واجد تأثیرات سیاسی در خوری باشد تردید دارند و بیشتر این هنر را نیرویی می‌دانند که پتانسیل رادیکال هنر زنان را خفه می‌کند، تا اینکه آنان را در مسیر جدیدی بیندازد.

برخی از این نظریه‌پردازان فمینیست بر این باور بودند که در هنر زنانه پسامدرن فمینیسم به اندازه کافی مشهود نیست و لذا خوانش فمینیستی از این هنر به‌هیچ رو نمی‌تواند یگانه خوانش ممکن باشد به چند دلیل: نخست آنکه علاقه پسامدرنیسم به خوانش‌های آبرونیک و از لحاظ جنسی بی‌طرف، امکان هرگونه تفسیر صریح و روشن از این هنر را از میان می‌برد و همین امر راه را بر تلقی‌های انتقادی از هنر می‌بندد. دوم، سیطره ابهام و چند معنایی بر قلمرو هنر پسامدرن باعث می‌شود تشخیص حضور فمینیسم و نوع آن در این هنر به غایت دشوار شود و لذا زنان هنرمندی که پروژه‌ی فمینیسم را از طریق هنر دنبال می‌کنند به‌آسانی به‌عنوان فمینیست شناخته نمی‌شوند. سوم، به تدریج این مسئله که تفاوت بر ساختی میان مرد و زن که نمود عینی آن در بدن است، بایستی به‌منزله‌ی سرچشمه‌ی نابرابری و یا موضوع نقد در نظر گرفته شود از دستور کار خارج می‌شود. در عوض این رأی غالب می‌شود که تفاوت بازنموده در هنر امری فرعی و اتفاقی است، نه امری محوری و اساسی. بدین ترتیب، نظریه‌ی پسامدرن ابزاری برای تحلیل هنر زنان به دست نمی‌دهد؛ چرا که هنر زنان را در ارتباط با هیچ نوع فمینیستی تحلیل نمی‌کند. این برخلاف تحلیل‌های قبلی است که در آن‌ها هم خود هنرمندان و هم مخاطبان و منتقدان هنر زنان را در ارتباط و در تقابل با فمینیسم دهه‌ی ۱۹۷۰ تعریف می‌کردند.

به بیان دیگر، بدون ارجاع به شکلی از اشکال

تجسمی می‌توان چیدمان دو شقی نظم نمادین را به چالش کشید. لوسی اریگای در آثار خود به نقد نظریه‌های لاکان درباره‌ی زن، که او را گیرنده منفعل نگاه خیره‌ی مردانه می‌داند، می‌پردازد و بدین طریق دیدگاه‌های روانکاوی سنتی درباره‌ی امر زنانه را واسازی می‌کند و در آثار خود ایماژ دو لب در حال صحبت با یکدیگر را همچون نوعی استراتژی متنی به‌کار می‌گیرد تا به‌واسطه‌ی آن تصویر مثبتی از جنسیت زنانه را ارائه کند. هم او و هم سیکسو بر به‌کارگیری استراتژی‌های متنی‌ای تأکید می‌کنند که خواص منحصر به‌فرد تنانگی زنانه را برجسته می‌سازند، خواصی که از نظر اریگای در تکرر سیالیت و سرشت بی‌مرکز تجربه خلاصه می‌شود.

فمنیست‌های دیگر نیز بر این باورند که با تأکید بر این خواص می‌توان به بازسازی تقابل‌های دوتایی و بالاخص تقابل ذهن و بدن پرداخت. ژولیا کریستوا بر مرحله‌ی نشانه‌شناختی، پیش‌زبانی و پیش‌اودیپی تأکید می‌ورزد که در آن مراوده‌های جسمانی در رابطه‌ی مادر، کودک به امر خیالی شکل می‌بخشند، اما همین مراوده‌ها به‌هنگام ورود به حوزه‌ی زبان سرکوب می‌شوند. به‌زعم او فرهنگ و ایزه‌های فرهنگی فضایی ایجاد می‌کنند که در آن امر خیالی نمود می‌یابد و ازهمین‌رو در این فضا امکان بازنگری در امر زنانه فراهم می‌شود.

منابع:

- ۱) پارکر رزسیکا، پولوک گریلزدا، کدبانوهای کهن: زن، هنر، ایدئولوژی، فائزه جعفریان، چاپ اول ۱۳۹۸، نشر شوند
- ۲) گروزنیک اوتا، زنان هنرمند در قرن بیستم و بیست‌ویکم، میترا جمالی، چاپ اول ۱۳۹۶، نشر پایان
- ۳) لینتن نور برت، هنر مدرن، علی رامین، چاپ هشتم ۱۳۹۷، نشر نی
- ۴) بکولا ساندر، هنرمند مدرنیسم، هلیا دارابی، چاپ چهارم نشر فرهنگ معاصر ۱۳۹۲
- ۵) رابینسن مایکل، کریگان مایکل، هنر مدرن، فریبرز فرید افشین، چاپ اول، انتشارات کتاب آبان ۱۳۸۸

گزاره، خود متکی بر توافق بر سر تزه‌های مختلف است، از جمله: «امر مادی به میانجی‌گفتمان‌ها و پراکیش‌های اجتماعی برساخته می‌شود» میشل فوکو.

«زبان برسازنده‌ی واقعیت است نه ابزار بازنمایی آن.» ژاک دریدا

نظریه‌های فمنیستی بدن این ایده را که تفاوت جنسی (جنسیت) شالوده‌ای جسمانی و ثابت دارد به چند دلیل رد می‌کنند: نخست اینکه مورخان فمنیست نشان داده‌اند که تغییرها و برداشت‌ها از بدن زنانه تا حدود زیادی دستخوش تغییر شده است و خود بیولوژی زنانه هم دگرگون شده است؛ فی‌المثل در دنیای امروز بر اثر تغییر رژیم غذایی و بهداشت و همچنین سرعت و استرس زندگی عادت ماهانه‌ی زنان، در مقایسه با اوایل قرن بیستم در سنین پایین‌تری شروع می‌شود. از این‌رو بدن پدیده‌ای تاریخ‌مند است و هرگونه تحلیل فمنیستی بایستی قویاً به این مسئله توجه کند که هم خود این دانش و هم تجاربی که این دانش از میان آنها سر بر می‌آورد هر دو به‌گونه‌ای تاریخی اجتماعی برساخت می‌یابند. و درنهایت اینکه فمنیست‌ها به‌طور کلی پذیرفته‌اند که تجربه‌ی رشد و شکل‌گیری بدن همواره به شیوه‌ای اجتماعی و سیاسی برساخته می‌شود.

مبنای این ادعا بیش از هرچیز تفسیرهای پسا‌ساختارگرایانه‌ی فرانسوی از روانکاوی است که در دهه‌ی ۱۹۸۰ در دسترس خوانندگان قرار گرفت. فمینیسم پسا ساختارگرای فرانسوی عمدتاً با کارهای هلن سیکسو، ژولیا کریستوا و لوسی اریگای شناخته می‌شود، هرچند که شمار زیادی از فمنیست‌های فرانسوی دیگر وجود دارند که نامشان با تفکر پسا ساختارگرایی پیوند خورده است. نظریه روانکاوی نظریه عمیق و وسیع است؛ اما همه‌ی اجزای این نظریه به یک میزان برای رشد و توسعه نظریه‌های فمنیستی بدن مناسب و مفید نیستند؛ متناسب‌ترین دعوی‌های طرح شده در این نظریه به‌طور اخص آنهایی‌اند که می‌پرسند چگونه ماده بدن‌های زنان اساس نظم اجتماعی را تشکیل می‌دهد و چگونه خواص تنانگی زنان در درون همین نظم سرکوب می‌شود. فمنیست‌های فرانسوی استدلال کردند که از طریق کاربست استراتژیک بدن زنانه در هنرهای



هر منوتیک قربان گاه بر دهانه‌ی آتشفشان‌ها نگاهی به فیلم خوکدانی به کارگردانی پی‌یر پائولو پازولینی ۱۹۶۹ ایتالیا



نگارنده: امیرحسین تیکنی

ساخت و فیلمبرداری نگاهی مینیمال به ذات انسان دارد. پازولینی در این فیلم فاصله سرشتی انسان و حیوان را به حداقل می‌رساند، به شرافتی که انسان برای خود نسبت به حیوانات قائل است، حمله می‌کند و برتری او بر حیوان را تنها به داشتن هوشی برتر که

خوکدانی دو داستان موازی با هم است؛ اورجی و پورچیله. اورجی در قرن هفدهم اتفاق می‌افتد و پورچیله در زمان معاصر پازولینی. خوکدانی نقدی تند و گزنده به خوی وحشی‌گری انسان در گذار تاریخ است که هم از نوع روایت و هم از نظر تکنیک‌های

حیوانی می‌بینیم. در پورچیله نیز مسیر گفت‌وگو به یک فعل حیوانی دیگر خاتمه می‌یابد.

داستان دوم پورچیله نام دارد. این داستان نیز همچون داستان موازی اورجی، متکی بر چند شخصیت نمادین ساخته شده است. یولیان با بازی ژان پیر لئو جوان، شخصیت اصلی فیلم و پسر یک سرمایه‌دار مشهور به نام کلوتز است. به‌جز مادر او که به‌شدت شخصیتی نازیست دارد، دوست دختری به نام آیدا نیز در زندگی او هست. آیدا که نقش آن را آن ویاژمسکی بازی می‌کند، دانشجویی با گرایش‌های رادیکال چپ است که در نقطه مقابل خانواده یولیان قرار دارد. این بخش از فیلم در سه خط داستانی در کنار هم پیش می‌رود: گروکشی و معامله میان کلوتز با رقیب تجاری‌اش هردهیسه، گفت‌وگوهای میان یولیان و آیدا درباره موضوعات روز جامعه مثل آزادی‌های فردی و اجتماعی در قرن جدید و کشش یولیان به خودکدانی واقع در خانه بزرگ کلوتز.

در خط اول داستان پورچیله، پازولینی می‌کوشد از باقیمانده کشنده فاشیسم رونمایی کند و روح این جریان نه چندان مخفی در جامعه را عیان نماید. کلوتز از طریق مشاور یا وکیلش دریافته است که هردهیسه در زمان نازیسم، جنایتکار جنگی بوده و اینک با نامی دیگر برای خود زندگی جدیدی رقم زده است. هردهیسه نیز می‌داند که یولیان، پسر کلوتز علی‌رغم داشتن دوست دختری به نام آیدا، تنها با خوک‌ها می‌تواند ارتباط جنسی داشته باشد. به این مسئله، این نکته را هم باید اضافه کرد که در گفت‌وگویی یولیان، پدر و مادر خود را تلویحاً خوک می‌دانند. یولیان شخصیت محوری این داستان است چرا که موجودیت او زاییده و شکل گرفته از کل شرایط موجود است. مادر او در حکم روح یک بورژوازی نژادپرست ظاهر شده است و پدر به‌عنوان ابزار اجرایی یک نظام سرمایه‌داری که مادر بر ذهن او حاکم است.

کلوتز و هردهیسه با هم به توافق می‌رسند. کلوتز پیشنهاد می‌دهد در ازای لو ندادن خواسته‌های جنسی نامتعارف پسرش، ماجرای جنایتکار جنگی بودن هردهیسه را علنی نکند. این‌گونه هر دو می‌توانند در کنار یکدیگر به تجارت مشغول شوند. شرایط روحی ناپایدار یولیان، دوست دختر و والدین او را نگران کرده است. شخصیت آن، تأثیر مستقیمی است که همچون یک رخنه ناگزیر از جامعه به خانه

زاییده ماتریالیستی آفرینش اوست کاهش می‌دهد. فیلم با پرش‌های پی در پی و البته هوشمندانه و مهندسی شده، میان دو داستان پیش می‌رود و اگر چه از نظر خط روایی هر دو نسبت به هم مستقلند؛ اما در نهایت تکمیل کننده نگرشی هستند که پازولینی می‌کوشد آن را در فیلم به تصویر بکشد و در ادامه به آن خواهیم پرداخت.

اورجی داستان مردی با خوی وحشی است که در ارتفاعات رشته کوه‌های آتنا زندگی می‌کند. او سربازی را می‌کشد، سرش را می‌برد و به‌عنوان قربانی به دهانه آتشفشان‌ها که نمادی از جایگاه خشم خداوندان غیر الهی هستند، پرتاب می‌کند یا بهتر است بگوییم پیشکش می‌کند. پس از آن گوشت تن شکار خود را می‌خورد. اورجی کم‌کم گروهی را گرد خود جمع می‌کند و مسافران را در دامنه کوه به دام می‌اندازد و سر آن‌ها می‌برد. در نهایت ماجرا لو می‌رود و حاکم شهر که یکی از نزدیکانش قربانی این گروه شده است، تله‌ای فراهم می‌کند و گروه آدم‌خوار را به دام می‌اندازد. آدم‌خواران به مرگی دلخراش محکوم می‌شوند. آنها را بروی زمین می‌بندند تا طعام سگ‌های وحشی شوند. اورجی، سردسته و نخستین آدم‌خوار که داستان با او شروع شده است، زیر لب چندین بار تکرار می‌کند: «من پدر خود را کشته‌ام، گوشت تن انسان را خورده‌ام و از شادی می‌لرزم.» یکی از سردسته‌های گروه اعدام با بازی نینتو داوولی کم‌دین معروف سینمای وقت ایتالیا، که خود فردی است که نخستین بار خبر آدم‌خواری گروه را به حاکم شهر داده است، زیر لب به‌صورت مسحور شده‌ای جمله آخر آدم‌خوار را تکرار می‌کند. این بخش از فیلم اگر چه دیالوگ چندانی ندارد اما با همین جمله می‌تواند بار معنایی تمام تصاویر را عینیت ببخشد. پازولینی در فیلمبرداری تصاویر خود تا جای ممکن کوشیده است با جایجا کردن دوربین میان تصاویر کلوزآپ و نماهایی دورتر میان شخصیت‌ها، داستان فیلم را بدون دیالوگ به بیننده منتقل کند.

این نکته در داستان پورچیله برعکس پیش می‌شود و فیلم متکی بر دیالوگ‌هاست. گفت‌وگو برای انسان معاصر دیگر یک راه ارتباطی نیست؛ بلکه خود بدل به یک اکت شده است. چرا که ایدئولوژی‌های دستکاری شده، برداشت‌های نادرست عامدانه از نظریه‌های جامعه‌شناسی خود بدل به حربه‌ای کشنده شده است که در اورجی آن را به‌صورت بدوی و افعال کاملاً

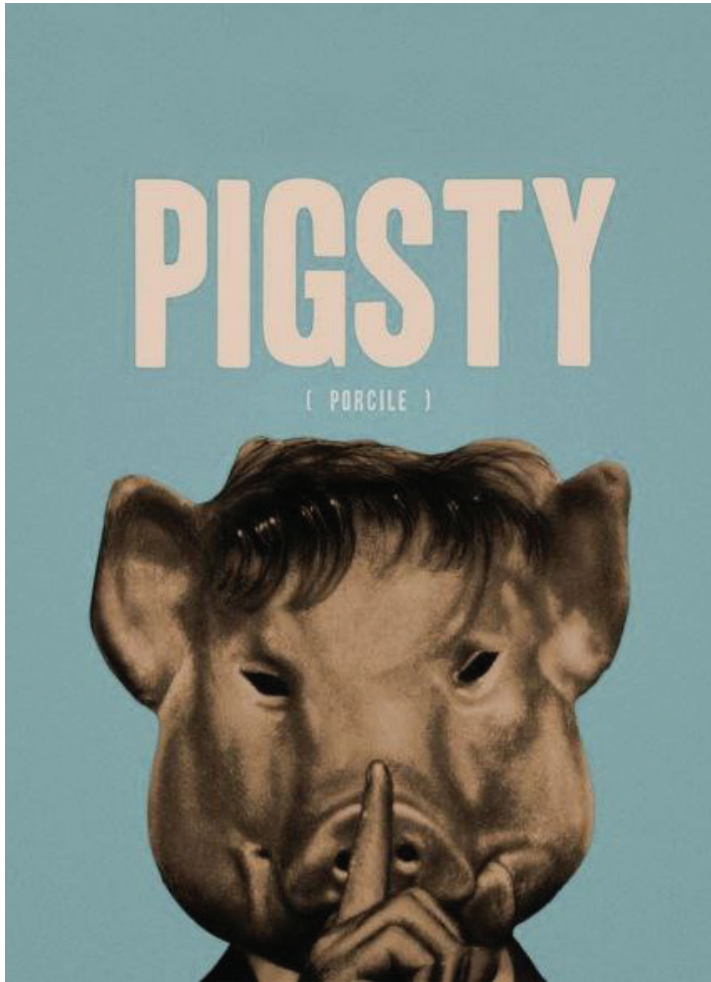
بسیار بزرگ کلوترز راه باز کرده است. او آزادانه به خواست یولیان به خانه آنها تردد دارد. اگر بخواهیم یک روال طبیعی را برای حضور در خانه کلوترز تصور کنیم بایست خانواده یولیان را مخالف حضور او بدانیم. این در حالی است که هیچ مقاومتی با حضور وی در خانه نمی‌شود؛ چرا که آن در عمل فرد تأثیرگذاری نیست. او به‌صورت نمادین یک ایدئولوژی رادیکال ضد فاشیسم را رهبری می‌کند که هنوز به حد پختگی لازم نرسیده است، اما گمان می‌کند توان رهبری جامعه را دارد. این دقیقاً یکی از انتقادهایی است که پازولینی خود به‌عنوان یک چپ‌گرای رادیکال به جناح چپ نوپای اروپا در آن مقطع تاریخی داشته است. یولیان فارغ تمام هیاهوی اطرافش در انزوای درون، گیر افتاده است. او، حقیقت درون جامعه اروپای مرکزی را نداعی می‌کند. حقیقتی که اگر چه به وجودش پی برده؛ اما برای وی همچنان دست نیافتنی است و در کنار آن پایبندی‌های خانه پدری و تندروری و تلخ مزاجی آن یولیان را هر لحظه منزوی‌تر می‌کند. گزنده‌ترین بخش داستان پورچیله مسئله خورده شدن او توسط خوک‌هاست که به گفته‌ی مهاجری که خبر آن را برای کلوترز می‌آورد حتی دکمه‌ای هم از یولیان باقی نمی‌ماند. در این سکانس که در اواخر فیلم رخ می‌دهد، یولیان که به‌تازگی از بستر بیماری کشته‌ای برخاسته است به داخل خوکدانی می‌رود و برای همیشه غیب می‌شود.

آنچه در خوکدانی به تصویر کشیده شده به طبع نه صرفاً از حیث محتوای فیلم بلکه از نظر شیوه و نگرش در فیلمسازی نیز هیچ ربطی به سینمای مخاطب‌پسند یا سینمای تجاری ندارد. در این زمینه این پرسش پیش می‌آید که آیا خوکدانی اساساً فیلمی زیباست یا خیر؟! خوکدانی در لایه داستانی نخست خود به‌هیچ‌وجه فیلم خوشایندی نیست. در داستان اورجی، محور داستان بر اساس آدم‌خواری شکل گرفته و در داستان پورچیله ارتباط جنسی با حیوانات و نهایتاً خورده شدن توسط خوک‌ها، اما این فیلم همچون تئوراما و سالو دارای لایه مفهومی اقتباسی تودرتویی است.

پازولینی برای ایجاد ارتباط میان این دو لایه، از تکنیک‌های فیلمبرداری بیشترین بهره را برده است. رویکردی مینیمالی به کلوزآپ‌ها و لانگشات‌ها با حداقل اُبژه اما کامل‌ترین دکوراسیون ممکن به شکلی که فیلم (به‌خصوص در داستان اورجی) با کمترین

دیالوگ قابل فهم باشد، از خوکدانی فیلمی منحصر به فرد ساخته است. در پورچیله نیز داستان دو شیوه روایی دارد. بخش دیالوگ‌ها که صرفاً جهت بسط اندیشه از آن استفاده شده است و تصاویر بدون دیالوگ که مسیر روایت داستان را به بیننده انتقال می‌دهند. از این منظر ساختار فیلم بسیار حساب شده است و وقتی آن را در کنار تأویل اندیشه‌ای که بازتاب داده شده است قرار می‌دهیم، می‌توانیم به زیبایی اثر پی ببریم. آنچه به‌عنوان زیبایی از آن نام برده می‌شود نه به معنای ظاهر و یا ظرافت در تصاویر، بلکه در جدیتی است که سازنده برای مبارزه همیشگی با فاشیسم فردی و اجتماعی، خود را به آن موظف دانسته است. بدین دلیل است که سینمای پازولینی به‌عنوان یک هنرمند مؤلف تعریف دیگری از زیبایی دارد. او در خوکدانی فیلمی زیبا درباره موضوعاتی که در تضاد با زیبایی هستند می‌سازد. اورجی فیلمی درباره آدم‌خوری نیست؛ همان‌طور که پورچیله نیز فیلمی درباره ارتباط جنسی با خوک نیست، بلکه هر دو زوایای تاریک ذهن بشر را به نقدی تند می‌کشند. نقدی که بسیار رادیکال است و سبب عصبانیت و آزرده‌خاطری افرادی می‌شود که انتظار چنین رویارویی بی‌پرده‌ای را با حقیقت زندگی بشری نداشته‌اند. دو داستان اورجی و پورچیله به موازات هم هستند. هرچند از نظر داستانی به یکدیگر هیچ ارتباطی ندارند؛ اما از بعد شخصیت‌شناسی و تعمیم موضوع به انسان‌شناسی دارای نکات نسبتاً مشترکی هستند که هم‌زمان با یکدیگر روایت می‌شوند به گونه‌ای که قرار گرفتن دو داستان در کنار هم، یکی از دوران باستان و دیگری در زمان معاصر، به فیلم بعدی تاریخی می‌دهد. به جز پایان فیلم که گروه آدم‌خواران به زمین بسته می‌شوند تا طعمه سگ‌ها شوند و یولیان که به خوکدانی می‌رود و تا آخرین تکه‌اش خورده می‌شود، در برش‌هایی که میان دو داستان هست، هماهنگی داستانی ظاهری وجود ندارد؛ اما دو بخش و سکانس‌های پیاپی آن را باید تکمیل‌کننده یکدیگر دانست. چرا که دو خط داستانی تعریفی از خشونت و خوی وحشیگری بشر را ارائه می‌دهد. یکی به‌واسطه داستانی قدیمی که در ایتالیا می‌گذرد و دیگر در آلمان معاصر و در سیمای بزک کرده یک خانواده بورژوازی.

در داستان نخست، آدمیزاد برای اورجی و همراهانش تنها به غذایی برای زنده ماندن تبدیل شده است. آنها بدن افرادی را که در بیابان به دامشان افتاده‌اند



بستر یک فرهنگ، با عوض شدن حزب حاکم یا اعدام آدم‌خواران برطرف نمی‌شود. سپردن اورجی و همراهانش به سگ‌ها جهت سلاخی شدن، خود تکه‌ای از پازل خشونت بشر است که این‌بار توسط حاکم اعمال شده است. چنانچه در داستان پورچیله نیز بیننده در می‌یابد که فاشیسم همچنان در جامعه جریان دارد و تنها به‌ظاهر طرد شده است چرا که تغییرات فرهنگی هرگز به‌سادگی به‌دست نمی‌آیند و پیش از تحول نیاز به بسترسازی دارند. این نکته مهمی است که امروزه با نگاه به خاستگاه‌های خشونت قابل درک‌تر است و پازولینی با فیلم خوکدانی و در زمانی که پرداختن به چنین موضوعی آسان نبوده است، آن را تصویر کرده است. کنشی صریح و جدی که جدای عدم موفقیت در گیشه و مخالفت سینماداران با اکران آن، برای وی پیامدهای منفی فراوانی نیز در بُعد اجتماعی در پی داشته است.

۱- Pigsty ۱۹۶۹, Pier Paolo Pasolini

مثله می‌کنند، سر آنها را به دهانه‌ی آتشفشان‌های نیمه‌فعال پرتاب می‌کنند و از گوشت تن آنها تغذیه می‌کنند. بار دیگر به جمله‌ی «من پدر خود را کشته‌ام، گوشت تن انسان را خورده‌ام و از شادی می‌لرزم.» برگردیم. آدمخواری اورجی و همراهانش، سبب می‌شود تا حاکم شهر نسبت به این رفتار غیراخلاقی که در مذهب حاکم نیز نکوهیده است واکنش نشان دهد و با یک دسیسه گروه آدمخوار را بازداشت کند. اورجی وحشی‌گری را به بالاترین سطح تجربه کرده است. او به هنگام اجرای کیفر گناه آدم‌خواری‌اش یعنی زنده زنده به حکم حاکم شرع وقت، طعمه سگ‌ها شدن، جمله‌ای را به زبان می‌آورد که بلافاصله در قلب مجریان حکم نفوذ می‌کند و می‌بینیم که زیر لب جمله‌ی او زمزمه می‌شود. پازولینی از بیان داستان اورجی، در پی پیش کشیدن یک پرسش مهم است؛ چه چیز میان اورجی آدم‌خوار و مجری حکم شرع وقت ایتالیا مشترک است که این جمله را برای تابعین حاکم چنین نفوذپذیر می‌کند. نمای زمزمه این عبارت را بر لب مجری حکم باید نقطه اوج داستان اورجی دانست. در داستان پورچیله این خشونت مدرن می‌شود. کلوتز حاضر است برای حفظ اعتبار تجاری خودش، با رقیب سازش کند چرا که خبر رابطه جنسی پسرش با خوک‌ها و در نهایت خورده شدنش می‌تواند شرایط کاری او را دچار چالش سختی بکند. بنابراین به هردهیسه می‌قبولاند که در برابر افشا نکردن این راز او نیز از افشای خبر جنایتکار جنگی بودن هردهیسه پرهیز خواهد کرد. نکته قابل تأمل دیگری که در خوکدانی به آن به‌صورت پنهانی، اعتنا شده است، مسئله شرع است. در اورجی ما با گروهی بدوی مواجه هستیم که از نظر فرهنگی عقب‌تر از حکومت دینی حاکم هستند؛ اما در پورچیله با جامعه‌ای مواجه می‌شویم که از مقوله دین در حال گذر است. دو داستان در دو سمت یک بازه بلند زمانی تاریخی قرار دارند که شرع در میان آن به‌عنوان یک ابژه فرهنگی واقع شده است. باوجوداین در دو سوی این بازه خشونت در بالاترین حد آن دیده می‌شود. در پورچیله، پازولینی نشان می‌دهد که فاشیسم به عنوان خشونتی مدرن هرگز با شکست خوردن نازی‌ها در جنگ جهانی دوم از بین نرفته است (در اهمیت این نکته، باید به سال ساخت فیلم، ۱۹۶۹ و شرایط اجتماعی وقت نیز توجه کرد). مسئله خشونت و تحلیل و ریشه‌یابی آن در اجتماع و نفوذ آن در



آیا رنج، پادافره دانایی است؟ یادداشتی بر فیلم «پادشاهی اودیپ» به کارگردانی پی‌یر پائولو پازولینی (بخش دوم)



نگارنده: امیرحسین تیکتی

دهشتناک‌تر در هم آمیختنش با مادرش یوکاسته است. اودیپ بی آن که بداند صاحب فرزندی می‌شود که بعدها نمی‌داند آن‌ها را فرزند خود بداند یا خواهران و برادرانش. اگر یائوس، پادشاه مقتول را در اقتباس پازولینی از داستان اودیپ، نماد یک مهره فاشیسمی بدانیم، پس از مرگ او تمام ساختارهای شکل گرفته از هم پاشیده است. پازولینی بیننده خود را به ناگاه با یک حقیقت روبه‌رو می‌کند. پس از

اودیپ به پادشاهی می‌رسد، او تابویی را شکسته و اینک صاحب جایگاهی است که به‌صورت عادی باید زمانی به او می‌رسید. اما روال کار به‌صورت غیرمنتظره‌ای که ریشه در رویکرد رفتاری پادشاه دارد و درباره آن سخن گفته شد، تغییر کرده است. اودیپ نه پس از مرگ طبیعی یا تنفیذ قدرت از پدر، بلکه با قتل او، بی آن که بداند در حال کشتن پادشاهی است که پدر واقعی اوست. به جایگاهی که مستحقش است می‌رسد. از آن

که گرایش شدیدی عام به مارکسیسم دارد، به نقد کشیده است. پازولینی پادشاهی اودیپ را علی‌رغم مقبولیت نخست آن، موقعیتی بدتر از پادشاهی پدرش توصیف می‌کند. در پادشاهی یائوس یا در زمان سلطه فاشیسم بر ایتالیا، یک سیستم زورگو در جایگاهی تعریف شده و قابل توجیه برای خودش قرار گرفته است. بستر فرهنگی جامعه و حکومت، منطبق بر هم است. اما در هنگام پادشاهی اودیپ یا پس از به پایان رسیدن دوران موسولینی، این بستر فرهنگی و انطباق میان حکومت و مردم شکل نگرفته است. این است که فرزند، همبستر مادر می‌شود و فرزندان به وجود می‌آورد که خواهران برادران او هستند.

بعدتر در داستان هفت دروازه تبس سوفوکلس می‌بینیم که چگونه برادران او در روی هم قرار می‌گیرند و همدیگر را هلاک می‌کنند. تراژدی تلخ آنتیگونه و سرنوشت ایسمنه هر یک نتیجه‌هایی است که وقتی با دانستن آنها به تماشای برداشت و اقتباس پازولینی از پادشاهی اودیپ بنشینیم می‌توانند هر یک روشنگر پیشبینی پازولینی از استمرار شرایط حاکم بر جامعه آن دوران ایتالیا باشند. دورانی که وی در آن به‌مثابه یک مبارز فرهنگی در چند جبهه جنگید و حتی مرگ او نیز بخشی از این تلاش به حساب می‌آید.

شرایطی که اودیپ در آن گیر افتاده است، ناخواسته و پیچیده است. در تأویل نگاه پازولینی این شرایط را باید ادامه تأثیر دوران فاشیسم و تاثیری که فاشیسم بر عوامل نابودگر خودش می‌گذارد، تعبیر کرد.

به تعریف پازولینی، فاشیسم اجازه بسترسازی فرهنگی نمی‌دهد. همین مسئله در هنگام زوال قدرتش سبب می‌شود که نیروی جایگزین نتواند به ساختاری مناسب برای آینده برسد، چنانچه در پادشاهی اودیپ، مردم از مرگ یائوس و از به پادشاهی رسیدن اودیپ شادمان هستند؛ اما قرار گرفتن اودیپ در بستری نادرست که ریشه در شکل حکومت‌داری یائوس دارد، سبب می‌شود جامعه وارد یک بحران دیگر شود. بیماری کشته‌ای که در فیلم پازولینی نمادی از یک بیماری مهلک اجتماعی است، شادمانی مردم را به یک مصیبت تبدیل می‌کند. اکنون تیریزاس به اودیپ هشدار می‌دهد که باید از قدرت پا پس

برهم خوردن یک نظام فاشیستی توسط نیروی انسانی تک‌بعدی که فاقد خرد جمعی است، چه بر سر ساختار پیشین می‌آید و این ساختار به چه شکل و شمابلی بدل می‌شود. اودیپ زاییده ازدواج یوکاسته و یائوس است. یوکاسته در نقش توجیه انسانی و اجتماعی جایگاه یائوس، فرزند را به دنیا می‌آورد که اینک با شکست دادن نماد فاشیسم و بر زمین زدن تابوی شکست دادن ابوالهول به قدرت رسیده است.

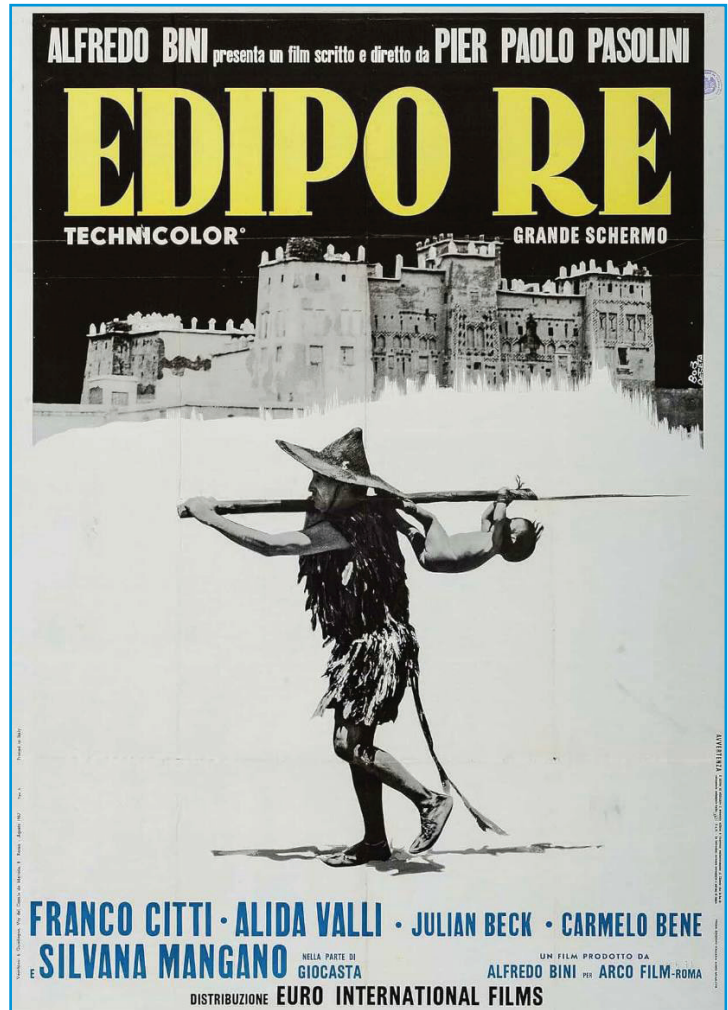
وجود یوکاسته بار دیگر بی آن که خود بداند، توجیهی است برای پادشاهی فرزند همسرش. این بار ناشگون‌تر و در موقعیتی نابخردانه‌تر چرا که به قدرت رسیدن اودیپ نه از روی آگاهی و دانشش بلکه بر اساس توان نیروی انسانی و خشم او از تقدیر و شرایطی است که یائوس و یوکاسته زمینه ساز آن بوده‌اند.

بنابراین اینک بر خلاف تصور عام مردم شهر تبس که پادشاه جدید را بر خلاف یائوس فردی عدالت‌خواه می‌دانند، جامعه بی آن که بداند به سمت یک مصیبت بزرگ‌تر می‌رود. بیماری همه‌گیر و هولناکی بر سر شهر خیمه می‌زند و مردم دسته‌دسته می‌میرند. تیریزاس بار دیگر پا پیش می‌گذارد و پیشگویی می‌کند. پیشگویی‌های تیریزاس در فیلم پازولینی هرگز سمت خرافات نیستند بلکه در مورد شخصیت او باید به این نکته اشاره کرد که توان ذهنی این پیشگو به سبب موهبت ایزدان است.

در این مورد سوفوکلس و پازولینی، هر دو بینایی آدمی را در مرتبتی بسیار نازل‌تر از بینایی دل قرار داده است. این تنزل بینایی چشم تا حدی است که تیریزاس کاملاً نابیناست و در برابر هدیه‌ای که ایزدان المپ به او داده‌اند یعنی بینایی دل، نور دیدگانش را از دست داده است.

تیریزاس با چهره‌ای خشک و سرد، حقیقت را به زبان می‌آورد. درک او از شرایط و رای احساسات و هیجانات فردی و اجتماعی است. الهامی که به او می‌شود به سبب شناختش از به‌هم خوردن اسلوب و ساختار جافتاده در جامعه است. این مسئله در نگاه امروزی پازولینی به مسئله‌ای عمیق و بسیار چالش‌انگیز بدل می‌شود چرا که او با وجود آن که یک اندیشمند چپ‌گرا به حساب می‌آید به صراحت عملکرد اجتماع وقت ایتالیا را

است که بتواند تاب بیاورد. اکنون زمان آن است که پازولینی تحلیل خود از شرایط روز را در قالب کنش‌ها و واکنش‌های شخصیت‌ها به بیننده عرضه کند. اودیپ، تیغ بر چشمان خود فرو می‌برد. او به درکی عمیق از شرایط رسیده است. به جایگاه و منزلتی رسیده است که نمی‌تواند از آن بگذرد یا آن را ترک کند مگر آن که خود را از بلندآیش به فرودست پرتاب کند. پس او چشم‌هایی را که با آن به جهان و اجتماع می‌تواند بنگرد، کور می‌کند تا زین پس سرگردان شود. اودیپ دیگر تنها با دیدگان بصیرت یافته که به آگاهی از حقیقت تلخ مقدر رسیده است، زندگی خواهد کرد. ایزدان المپ هرگز تاب آن را نداشتند که آدمی راهی جز آن‌چه برایش تعیین شده است را طی کند. پازولینی با این حقیقت که انسان به کمال رسیده با ایزد خود برابری خواهد کرد، جاودانگی و کمال را بدل به قله‌ای دور از دست می‌کند که تنها با آگاهی می‌توان به آن رسید؛ اما رسیدن به آگاهی امری آنچنان سخت پیچیده است که نیاز به مراتب بالاتری از شناخت نسبت به هستی و جهان دارد. بدین ترتیب اودیپ این مرد برخاسته از میان فرودستان که جایگزین پادشاهی ظالم شده بود تا برای مردمش دادگری کند، نتوانست گزینه مناسبی برای جایگزینی باشد. او خودش را به ورطه سقوط برد چرا که حضورش جامعه را به سمت بیماری مهلکی کشانده بود. با از دست رفتن سلطنتش، کرئون برادر یوکاسته قدرت را در دست می‌گیرد. او که تشنه قدرت است همیشه در سایه خاندان پادشاهی زندگی کرده و در پی فرصت بوده است. اینک مجال آن است که خوی ستمگرش تبس را به سوی ظلمت ببرد. ظلمتی که نخستین دست‌آوردش نومیدی است. یوکاسته مادر یا همان همسر اودیپ، هنگامی که از راز به پادشاهی رسیدن اودیپ آگاه می‌شود خود را حلق‌آویز می‌کند. او در دو دوران در موقعیتی بوده است که حضور یائوس و اودیپ را در جایگاه‌هایشان تثبیت می‌کرده است. آشکار شدن راز اودیپ، به معنای گسستن تمام روابط خانوادگی است که در برداشت و ساخت فرمالیستی پازولینی، معنای از هم پاشیدن تئوری توجیهی و ایدئولوژیک قدرت حاکم بر جامعه را به خود می‌گیرد.



بکشد اما مزه قدرت چیزی نیست که اودیپ آن را به راحتی بتواند کنار بگذارد، از طرفی کنجکاوی او در کنار خواست مردم و ایمانی که به تریزیاس دارند سبب می‌شود که اودیپ پی کشف حقیقت بیفتد. بدین ترتیب وی بار دیگر راهی سفر می‌شود تا میان گذشته خود و گذشته فرزند در گذشته یائوس ارتباطی بیابد. آیا انسان همیشه در پی آگاهی یافتن از حقیقت است؟! گاهی حقیقت می‌تواند راهگشای مسیر زندگی شود؛ اما می‌دانیم که دانستن حقیقت گاهی با تلخکامی همراه است. گاهی انسان توان تحمل و دانستن حقیقت را ندارد. با وجود این کمتر انسانی را می‌توان یافت که اگر بداند حقیقتی مهم که می‌تواند بر سرنوشتش تأثیرگذار باشد از او پنهان مانده، بتواند آرام بگیرد و یا تمایلی به جست‌وجو در مورد آن حقیقت نداشته باشد. رازی که بر اودیپ آشکار می‌شود، ویرانگرتر از آن



به آگاهی است، شباهت تاریخی محتوایی بسیاری با نمونه‌های دیگر دارد و می‌توان آن را دلیلی بر استفاده پازولینی از این تراژدی یونانی برای به تصویر کشیدن فرمالیسمی اندیشه‌های خود دانست. اودیپو با یافتن حقیقت نه تنها نمی‌تواند به فرجامی خوش برسد بلکه سرگردان در میان خیابان‌های شهر رها می‌شود. پازولینی گم کردن سرخ کلاف را این‌گونه به تصویر می‌کشد؛ جایی که نه اودیپ و نه بیننده دیگر نمی‌داند چه خواهد شد. سرنوشت اودیپ، تصویری دهشتناک و دلهره‌آور است. آینه‌ای که برای رهایی از آن چاره‌ای جز شکستن تابوی نقدناپذیری وجود ندارد، یعنی همان فلسفه دیالکتیکی که در اندیشه‌های پازولینی به‌صورت کاملاً رادیکال وجود دارد و می‌دانیم که این حد از پرداخت به نقد خود، پیش از نقد عملکرد دیگران، مسئله‌ای نیست و نبوده است که هر کس و هر گروهی بتواند آن را تاب بیاورد که واکنش تند حزب کمونیست ایتالیا به پازولینی نیز دقیقاً ریشه در همین نکته داشته است.

تمرکز اصلی پازولینی در فیلم بر شخصیت اودیپ است و کمتر به شخصیت‌های دیگر پرداخته است. اودیپ سرگردان در جهان، به‌یکباره با جهشی در تاریخ، به زمان معاصر باز می‌گردد و بیننده او را همچون ولگردی در حال پرسه زدن در خیابان‌های رم می‌بیند. اودیپوی کنونی چه کسی است؟ نابینایی که حقیقت جامعه را می‌بیند! این بینایی، به‌دست‌آمده از چه فاکتورهایی است؟! یکی از المان‌های نمادین در نمایشنامه پادشاهی اودیپ سوفوکلس، که پازولینی در اقتباس سینمایی خود آن را پررنگ‌تر کرده است مسئله نام اودیپ است. اودیپ به معنای پای ورم کرده است. زمانی که لائوس تصمیم می‌گیرد کودکش را از بین ببرد، دو پای او را با میخی بهم جفت می‌کند تا قدرت راه رفتن و رهایی از مخصصه‌ای که برایش فراهم آورده است را از وی بگیرد. با نجات یافتن اودیپو از مرگ همین پای لنگان اوست که سبب می‌شود که اودیپ صدایش بزنند و در عین حال دلیلی می‌شود که در ادامه به جست‌وجوی حقیقت، راهی سفر شود. این نماد در فیلم پازولینی معنای اجتماعی سیاسی جدیدتری به خود می‌گیرد که در بازگشت اودیپو نابینا به زمان معاصر و سرگردانی او شکل گرفته است. نابینایی اودیپ عقوبتی خودخواسته در برابر آگاهی وی از دانستن حقیقت است. این عدم تمایل به نگرستن جهان مادی بیانگر این نکته مهم است که اودیپو به درستی از آگاهی از حقیقت پیرامون رسیده است که تاب و تحمل دیدن آن را ندارد. اودیپ می‌توانست همچون یوکاسته به عمر خود پایان دهد اما تصمیم قهرانه او، کنشی است نسبت به جهان پیرامون و به معنای ترک آن نیست. اینجاست که پاهای او بار دیگر بدل به نمادی مهم می‌شوند. اودیپو که فرزند فاشیسم است، از سمت فاشیسم مورد خشونت قرار می‌گیرد. او در میان قشر توده مردم بزرگ می‌شود. با کشتن پادشاه، قدرت را در دست می‌گیرد اما از آنجایی که خاستگاه قدرت او نه در آگاهی فردی و اجتماعی بلکه در خاستگاه همان فاشیسم ریشه دارد، جامعه را به سمت تاریکی می‌برد. تنها یافتن حقیقت است که می‌تواند به اودیپ کمک کند تا به درک درستی از جهان پیرامون برسد. فلسفه دیالکتیکی نهفته در تناقض‌های زندگی اودیپ به آنچه استنباط ناآگاهانه انسان از راه‌های رسیدن



استخر آبگرم کاترین مقدس (نگاهی به نوستالژیای تارکوفسکی)



نگارنده: مراد عباس پور

این دیالوگ ابتدایی فیلم نوستالژیا است، بین گورچاکف که برای دیدن تابلو مدونای پیرو دلا فرانچسکا رفته است و اوجنیا مترجم ایتالیایی او. در ادامه‌ی گفت‌وگو، اوجنیا می‌پرسد: «بدون ترجمه چگونه می‌شود پوشکین و تولستوی و همینطور دانتیه، پترارک و ماکیاولی را شناخت؟ و اساساً تبادل فرهنگ‌ها چگونه میسر می‌شود؟» و گورچاکف پاسخ می‌دهد: «با از بین بردن مرزها.» در دنیای واقعی هنوز هم بعد از گذشت سی و شش سال از ساخت نوستالژیا مرزها، دستکم

سینما دنیایی است برای تحقق رؤیاهای ما
آندره بازن

- ۱
مرد/ گورچاکف: «داری چی میخونی؟»
زن / اوجنیا: «اشعار آرسنی تارکوفسکی.»
- به روسی؟
- نه ترجمه. اما ترجمه‌ی خوبیه، مترجم خودش شاعره.
- بندازش دور.
- چرا؟
- شعر ترجمه نشدنیه، درست مثل همه‌ی هنرها.

لحظه یادش می‌افتد یک برگه از وصیتنامه‌ی معنوی‌اش را نخوانده است، آن را می‌خواند، فندک می‌زند و آتش در چشم به‌هم‌زدنی زبانه می‌کشد و هم‌زمان موسیقی واگنر شروع می‌شود.

آدم‌ها انگار در حال دیدن یک صحنه‌ی تئاتر یا سینما هستند. شاید هم میدانند که در حال دیدن نمایی از یک فیلم هستند، نه، تارکوفسکی اهل این جور بازیهای پست مدرنیستی نیست. فندک کمی دیر روشن میشود و موسیقی هم در ابتدا خوب کار نمی‌کند، اما در نهایت همه چیز به شکوه‌مندترین شکل ممکن انجام می‌گیرد و یک نمای تمام و کمال به تاریخ سینما اضافه می‌شود. این‌جا بازی دومنیکو تمام میشود و مثل مسابقه‌ی دو که نشان را به دست نفر بعدی می‌دهند، خودش کنار میرود و گورچاکف است که باید شمع را روشن کند و از عرض استخر عبور دهد. با پایان بازی دومنیکو بلافاصله بازی دیگری در استخر آب گرم کاترین مقدس شروع می‌شود؛ آنجا که گورچاکف به سختی فندک می‌زند، با یک دست شمع را گرفته و با دست دیگر لبه‌ی استخر را لمس می‌کند و با احتیاط هر چه تمامتر و بعد از چند بار خاموش شدن و ناکامی، در نهایت شمع را از استخر عبور می‌دهد و در آخرین لحظه سقوط می‌کند. هر دو بازی اگرچه به دشواری اما به فرجام میرسند؛ یک نفر قربانی می‌شود تا جهان نجات پیدا کند. مهم نیست بعد از

هنگام نگاه کردن به آینه برای یک لحظه او را به جای خودش می‌بیند و این یکی از نماهای کلیدی فیلم نوستالژیا است. استحاله‌ی زمانی کامل می‌شود که گورچاکف در پایان فیلم رؤیای دومنیکو را مینی بر گذر شمع از استخر آب گرم، محقق می‌کند و تصویر آخر فیلم که در آن دومنیکو به شکلی مستأصل و مبهوت روی زمین نشسته و در پس زمینگی او بناهای عظیم ایتالیا و خانه‌ی روستایی‌اش در روسیه یکی شده‌اند، درواقع تحقق رؤیای بزرگ کارگردان فیلم، یعنی شکسته شدن مرزهاست.

۲

در فیلم دو بازی شکل می‌گیرد و در فاصله‌ی کمی دوبار فندک توسط دومنیکو و گورچاکف زده می‌شود؛ یک‌بار زمانی که دومنیکو در میدانی در رم، در برابر چهره‌های سرد و مجسمه‌وار آدم‌ها (یادآور خواب آهنگساز روس، سانسفسکی) آخرین خطابه‌اش را ایراد می‌کند و خود را به دست شعله‌های آتش می‌سپارد و کمی بعد زمانی که گورچاکف در استخر آب گرم، فندک می‌زند و شمع را روشن میکند و با سختی هرچه تمامتر آن را عبور می‌دهد. هر کدام از اینها قواعد خاص خود را دارند. درست شبیه یک بازی، یا به جا آوردن یک آیین مقدس. دومنیکو بعد از پایان خطابه‌اش روی بدنش نفت یا بنزین، چون ما فقط شعله‌ها را می‌بینیم، می‌ریزد و همان

مرزهای روسیه با اروپا و ایتالیا شکسته نشده است و به‌نظر میرسد خیلی زمان ببرد که این اتفاق بیفتد. اما در دنیای فیلم «نوستالژیا» این مرزها شکسته می‌شود: در ابتدای ورود به هتل، وقتی متصدی هتل و همراه با او، اوجنیا از موقعیت اتاق و چشم‌انداز رو به رودخانه و زیبایی آن صحبت می‌کنند، گورچاکف که در آن لحظه شنونده‌ی آن صداهاست، به جای ایتالیا و نمای پشت پنجره‌ی اتاق هتل، صحنه‌هایی از روسیه را می‌بیند. همچنین وقتی گورچاکف وارد خانه‌ی دومنیکو می‌شود و پنجره‌ی اتاق او را باز می‌کند، چشم‌انداز دشتهای و کوه‌های روسیه را می‌بیند که بلافاصله از خانه‌ی دومنیکو شروع میشود.

اتفاقی که چند بار دیگر هم در هتل رخ می‌دهد و در یکی از صحنه‌ها ماریا همسر گورچاکف، اوجنیا را که مورد بی‌مهری گورچاکف قرار گرفته، در بغل می‌گیرد و موهایش را نوازش میکند و با او یکی می‌شود. همچنان که در ادامه‌ی فیلم، گورچاکف به‌تدریج استحاله می‌یابد و با دومنیکو یکی میشود. درحالی‌که این دو در خانه‌ی دومنیکو، یعنی تا میانه‌های فیلم هنوز هویت مستقل خود را حفظ کرده‌اند و مرزها شکسته نشده است، چراکه هر کدام از آنها هنگام نگاه کردن به آینه، تصویر خود را می‌بیند. حال آنکه در یکی از صحنه‌های پایانی فیلم، گورچاکف که مسحور دومنیکو و اعمال غیر عادی او شده است،

این حادثه چه بر سر جهان آمد و وضع آن بهتر یا بدتر از زمان ساخت فیلم شد، مهم این است که به قول دومنیکو؛ هنوز آدم‌هایی باشند که رؤیای ساختن اهرام بزرگ را در سر داشته باشند، ولو اینکه این کار را انجام ندهند. و این جمله‌ی تارکوفسکی در دفتر یادداشت‌هایش در سال ۱۹۷۰: «خدا را سپاس می‌گوییم به‌خاطر نعمت وجود آنها که خود را پیش روی جمعیت مردم ساکت و بی‌درد به آتش میکشند؟»

۳

وقتی از تارکوفسکی در مورد نوستالژیا پرسیدند از آن به‌عنوان «یک داستان عاشقانه‌ی ساده» یاد کرد. من هم فکر می‌کنم این توصیف چندان بی‌ربط نباشد و گنجاندن یک داستان عاشقانه‌ی ساده در دل این میزان از مفاهیم دشوار و دیرپاب، کاری بایسته و درخور بوده و زیرکی کارگردان را می‌رساند. هر چند مطمئنم تارکوفسکی آدمی نیست که بخواهد با این کار یا کارهایی مشابه، دایره‌ی مخاطب‌هایش را گسترش دهد. او جنیا تنها شخصیت زن فیلم است که نمیتواند نسبت به گورچاکف بیتفاوت باشد. احساس او به گورچاکف تلفیقی از کنجکاوی و عشق است. گورچاکف مسیری طولانی را برای دیدن تابلو مدونا طی کرده است؛ اما وقتی به آنجا میرسد از ماشین پیاده نمیشود و او جنیا به‌تنهایی وارد کلیسا میشود. این شروع کنجکاوی او جنیا است،

همچنان که کنجکاوی بینندگان فیلم. او تا ورود شخصیت عجیبتری به نام دومنیکو نقش ابژه را بازی می‌کند و با ورود دومنیکو تبدیل به فاعل شناسا میشود؛ یعنی کنجکاوی است که از شخصیت و حرکات دومنیکو سر در بیاورد.

اینکه چگونه ممکن است یک نفر خانواده‌اش را به مدت هفت سال زندانی کند، در هر دو مورد کنجکاوی اولیه به‌نوعی شیفتگی بدل می‌شود؛ او جنیا به گورچاکف و گورچاکف به دومنیکو. ذهن گورچاکف در تمام طول فیلم به نسبت مساوی درگیر روسیه و دومنیکو است و تقریباً میشود گفت به چیزی غیر از این دو نمیاندیشد. درحالی‌که فلسفه‌ی آمدن او به ایتالیا چیز دیگری است. تحقیق در مورد یک آهنگساز روسی به نام ساسنفسکی که به واسطه‌ی یک نامه و تنها در لحظات کوتاهی در فیلم به‌خاطر آورده میشود. در میانه‌های فیلم وقتی گورچاکف از درخشش موهای او جنیا صحبت می‌کند، این تنها جمله‌ی عاشقانه‌ی کل فیلم است، برای یک لحظه برق امید یا چیزی شبیه به این، در دل او جنیا روشن می‌شود؛ اما بعد با بیتفاوتی گورچاکف به خاموشی می‌گراید. چراکه بلافاصله شروع به صحبت کردن از دومنیکو می‌کند و مشخص میشود که همان لحظه هم که از موهای او جنیا صحبت کرده ذهنش کاملاً

درگیر دومنیکو بوده است. این شاید بی‌رحمانه‌ترین تصویر فیلم باشد. اما او جنیا به یک قهر زنانه اکتفا می‌کند و منتظر میماند تا در فرصت دیگری باز موهای درخشانش را به رخ گورچاکف بکشد. مثل وقتی که گورچاکف بعد از دیدار با دومنیکو به هتل برمی‌گردد و او جنیا را در اتاقش میبیند که در حال ششوار کردن موهایش است و او جنیا باز هم منتظر شنیدن یک جمله‌ی عاشقانه است و گورچاکف اینبار بدون هیچ اشارهای، مستقیم به صحبت درباره‌ی دومنیکو می‌پردازد و همین باعث میشود که کاسه‌ی صبر او جنیا لبریز شود و با تندترین جملات گورچاکف را مورد خطاب قرار دهد و البته باز هم واکنش گورچاکف جز نگاه کردن و بی‌اعتنایی چیز دیگری نیست و انگار او یعنی او جنیا، در مورد فاصله‌ی شهرهای ایتالیا یا تعداد اتاقهای هتل حرف زده است.

این پایان همکاری آنهاست و بعد هرکدام به راه خود میروند. درحالی‌که فیلم میتواند به گونه‌ی دیگری پیش برود و به جای دومنیکو، این او جنیا باشد که مانع از بازگشت گورچاکف به روسیه بشود. البته در آن صورت دیگر فیلم آندری تارکوفسکی نبود.

۴

نگاه تارکوفسکی به جهان و به انسان و به‌خصوص به زن نگاه مدرنی نیست و تقریباً با تمام

فیلم، چه در تصاویر و چه در دیالوگ‌ها، موج می‌زند. اما بازگشت به خانه و پیوستن به سرزمین پدری محقق نمی‌شود. ما در خلال نامه‌ی سانسفسکی متوجه علاقه‌ی دیوانه‌وار او به روسیه می‌شویم اما علاقه به تنهایی کافی نیست و انگار اصلاً چیزی نیست. گرچاکف هم که در ایتالیا است هر لحظه رؤیای روسیه و خانه‌ی پدری را میبیند و هر لحظه انگار دورتر می‌شود. سانسفسکی خطر بازگشت را می‌پذیرد؛ اما دو سال بعد در اوج فلاکت، در دل سرزمین پدری به زندگیاش پایان می‌دهد. برعکس او، امکان بازگشت برای گورچاکف هست؛ اما در آخرین لحظه و در آستانه‌ی بازگشت، به واسطه‌ی تلفن اوجنیا متوجه می‌شود که کارش را در ایتالیا ناتمام گذاشته است. بلیط برگشت به روسیه را لغو می‌کند و به استخر آب گرم می‌رود و رسالت معنوی‌اش را به انجام می‌رساند و در آخرین لحظه به خاطر دشواری این وظیفه‌ی خطیر یا عود کردن درد قلب قدیمی، سقوط می‌کند و به احتمال زیاد و به دور از دشتهای وسیع روسیه، در غربت می‌میرد. انگار فیلم نمی‌توانست به گونه‌ی دیگری ساخته شود و نمی‌توانست اسمی غیر از این داشته باشد: نوستالژیا

۱ . گفت‌وگو با آندری تارکوفسکی. جان جانویتو. مترجم آرش محمد اولی. نشر ققنوس. ص ۱۷۴

کردی؟ ناجی می‌گوید: نجات دادم. مرد می‌گوید: احمق من آنجا داشتم زندگی می‌کردم و «به این شکل به ناجی توهین شد.» به این مقوله یعنی نجات و رستگاری در چند جای دیگر هم اشاره شده است. در قسمتی از فیلم، دومنیکو می‌گوید: من اشتباه کردم که می‌خواستم خانواده‌ام را نجات دهم باید همه‌ی جهان را نجات داد. و از گورچاکف می‌خواهد این کار را با عبور شمع روشن از استخر انجام دهد. گورچاکف هرچند با کمی تأخیر، این کار را انجام می‌دهد؛ اما اتفاقی نمی‌افتد. به نظر می‌رسد تنها در صحنه‌ی شکستن قفل خانه توسط پلیس و آزادی خانواده‌ی دومنیکو بعد از هفت سال اسارت، مفهوم رهایی و نجات معنا پیدا می‌کند. چرا که همسر دومنیکو به محض آزاد شدن در مقابل پلیس (این نهاد دولتی و قراردادی) به نشانه‌ی قدردانی به خاک می‌افتد و بر پاهایش بوسه می‌زند. نکته اینجاست؛ وقتی تارکوفسکی یا دومنیکو می‌خواستند جهان را نجات دهند آیا از مردم پرسیدند تمایلی به نجات یافتن دارید یا نه و فکر نکردند مانند آن غریق داستان گورچاکف که داشت در مرداب زندگی میکرد و راضی بود و اصلاً به چیز دیگری نمی‌اندیشید، آنها هم خوب یا بد در این جهان زندگی می‌کنند و تمایلی به نجات ندارند و اصلاً به آن فکر نمی‌کنند؟

۶ . نهایتاً اینکه عشق به خانه، وطن و سرزمین پدری در سرتاسر

فیلم‌سازان جهان متفاوت است. در ابتدای فیلم اوجنیا به خادم کلیسا می‌گوید چرا فقط زنها باید زانو بزنند؟ چرا فقط زنها باید گریه کنند؟ خادم کلیسا پاسخی برای این سؤال‌ها ندارد. در ادامه دومنیکو به اوجنیا می‌گوید فراموش نکن خدا به کاترین مقدس چه گفت؛ «تو آنی که نیستی. من آنم که هست.» مانند فیلم استاکر در اینجا هم با غیاب زنها مواجه‌ایم و تصمیمات بزرگ توسط مردها گرفته می‌شود: دومنیکو است که خانواده‌اش را به مدت هفت سال زندانی کرده است. دومنیکو است که در پایان فیلم خودکشی می‌کند و گورچاکف است که در پایان به خواسته‌ی دومنیکو جامعه‌ی عمل می‌پوشاند و شمع را از استخر عبور می‌دهد. این نگاه شرقی کارگردان نسبت به زن، غیر از فیلم‌ها در مصاحبه‌ها هم به چشم می‌خورد. آنجا که تارکوفسکی می‌گوید: «از نظر من هیچ چیز ناخوشایندتر از زنی که شغل بزرگی دارد نیست.» این نگاه و جملاتی از این دست نه تنها برای زنان بلکه برای قسمت عمده‌ای از مردان امروز هم توجیه‌ناپذیر است، مگر این که کسی شیفته‌ی تارکوفسکی باشد.

۵ . در قسمتی از فیلم، گورچاکف درحالی که نیمه‌هوشیار است با دختر بچه‌ای به نام آنجلا روبه‌رو میشود و حکایت مردی را تعریف می‌کند که مرد دیگری را از یک مرداب نجات می‌دهد. مرد نجات‌یافته می‌پرسد چه کار

Rai 3 HD



che ti abbigli di rosso,
e ti adorni d'oro,

Rai 3 HD



Ti ringrazio per avermi dato i piedi
per andare ovunque io voglia.

تبلور بدنمندان از خانه‌ای سیاه



نگارنده: فرزانه زحلی

آزمون زندگی به میدان می‌آورد و بدین وسیله نشان می‌دهد که بدن تنها وسیله یا ابزاری برای معنابخشی و درک هستی پیرامون نیست؛ بلکه بیانگر وضعیت و شیوه زندگی آدمیان است. بیانگر اخلاق زیستی، بیانگر شیوه و نحله زندگی و وضعیت هستی مردمان است.

زمانه‌ای است که آدمی برای زیستن، برای نجات جان دیگری، جان خود را می‌ستاند. گاه غریقی غریب می‌شود به رودخانه‌ای در پاریس و گاه پرنده‌ای بر فراز پلی در تهران. حتی دیده شده است پیراهن بر تن می‌درد و جامه‌دران بدن بی‌واسطه خود را همچون آخرین تیر ترکش

سهراب دوستدار به استودیوی فیلم‌سازی گلستان راه یافت که نقطه‌ی عطفی در زندگی هنری فروغ شد. در کارگاه فیلم‌سازی گلستان همه‌کاری کرد. منشی‌گری، تهیه شات‌لیست، دستیار تهیه، نویسندگی، تدوین و سرانجام کارگردانی. تقسیم‌بندی نماها (شات لیست) و ثبت مشخصات حلقه‌های فیلم «یک آتش» اولین کار فروغ در این زمینه بود.

در تهیه فیلم‌های چشم‌اندازها مشارکت کرد. پس از آن در سال ۱۳۴۰ به‌همراه گلستان و سلیمان میناسیان برای فیلمبرداری فیلم آب و آتش (آب و گرما) به آبادان رفت.

یک‌بار در تابستان ۱۳۳۸ و یک‌بار هم در سال ۱۳۴۰ به انگلستان رفت تا به این فن مجهز شود بازی در فیلم خواستگاری به سفارش مؤسسه فیلم کانادا دستیار کارگردانی در فیلم خواستگاری تهیه یک فیلم مستند از افتتاح یک بیمارستان جذامیان در مشهد

ساختن فیلم خانه سیاه است ۱۳۴۱ دریافت بهترین فیلم مستند از جشنواره فیلم اوبرهاوزن ۱۹۶۲

بازی در نمایش شش شخصیت در جست‌وجوی نویسنده به کارگردانی پری صابری ۱۳۴۳ بازی در فیلم خشت و آینه به کارگردانی ابراهیم گلستان ۱۳۴۳

گفت‌وگو با برناردو برتولوچی که در سال ۱۳۴۴ به ایران آمده بود؛ درباره فرهنگ و هنر ایران و روشفکری ایرانی. نوار صوتی این گفت‌وگو موجود است.

شرکت در دومین جشنواره سینمای مؤلف در پزارو ۱۳۴۳ نام‌گذاری جایزه بزرگ بخش فیلم‌های چهاردهمین جشنواره اوبرهاوزن به‌نام فروغ فرخزاد ۱۹۶۸ انتخاب جمله‌ای از گفتار متن خانه سیاه است، پس از مرگ فروغ به‌عنوان شعار جشنواره سال ۱۹۶۸ جمله انتخابی «دنیا زشتی کم ندارد، زشتی‌های دنیا بیشتر بود اگر آدمی بر آنها دیده بسته بود... اما آدمی چاره‌ساز است.»

بنیان رویکرد پدیدارشناسان برسوزنه‌های (فاعل شناسا) بدنمند تأکید دارد. این تأکید مؤید این نکته است؛ آگاهی و کنش اجتماعی از بدن و تعاملش با دیگری (ساحت اجتماع) حاصل می‌شود.

سوزنه انسانی در کلیتی یک‌پارچه همان‌گونه که به تجربه درمی‌آید، با مفاهیمی چون بدنمندی و

انسان به وسیله بدن به جهان دسترسی می‌یابد و با آن هماهنگ می‌شود و از این راه نظرگاهش را برای ارتباط با جهان شکل می‌دهد.

در واقع بدن امکان تملک بر خود، لذت بردن از امور و چیرگی بر موانعی چون فقر، نیاز، ناتوانی را سامان می‌دهد.

این رویکرد به بدن و آگاهی انسان از خود و شیوه بودنش در جهان هستی را رویکردی پدیدارشناسانه برشمرده‌اند؛ رویکردی با بن‌مایه‌های فلسفی.

فروغ فرخزاد در میان هنرمندان ایرانی نمونه شاخصی است از آفرینشگری بدنمند. او در آغاز همواره متهم ردیف اول توجه به تن و تنانگی و بدنمند بودن بوده است.

اشعار فروغ همواره به‌دلیل نمایش بدن زنانه و خواسته‌های زنان، رادیکال و نوآورانه تلقی شده‌اند، درحالی‌که اشعار او بدن را نه به‌عنوان ابزاری برای فانتزی‌های مردانه از شهوت و پاکی؛ بلکه وسیله‌ای برای خودمختاری و عاملیت به‌کار می‌گیرد.

این نوشتار در تلاش است تا بدنمند بودن هنری او را در اثر سینمایی‌اش «خانه سیاه است»، بررسی کند.

فروغ‌الزمان فرخزاد هشتم دی ماه ۱۳۱۳ در تهران به‌دنیا آمد و سی و دو سال بعد در بیست و چهارم بهمن ۱۳۴۵ در سانحه‌ی رانندگی درگذشت.

در شانزده سالگی ازدواج کرد و خیلی زود با داشتن فرزندی پسر از همسرش جدا شد. پس از جدایی به‌مدت سه ماه با طوسی حائری (همسر سابق احمد شاملو) که شاعر و تحصیل‌کرده فرانسه بود زندگی کرد.

سپس به خانه پدری رفت و آنجا ماندگار شد. شور بسیار به هنر روی آورد. فروغ که به‌خاطر ازدواج تحصیل در هنرستان کمال‌الملک را رها کرده بود، بار دیگر با

سه کتاب نخست او حاصل این دوران زندگی فروغ است. سه کتابی که او را در معرض اتهام توجه بسیار به امر تن و تنانگی کرد و چهره‌ای کاملاً زنانه در شعر او نشان داد. چهره‌ای که او را به عام‌ترین جلوه فرهنگی فمینیسم ایران تبدیل کرد.

فروغ در سال ۱۳۳۵ سفری به اروپا داشت که سبب آشنایی او با زبان و فرهنگ آلمانی شد.

در بازگشت با انتشار عصیان به محافل و مجلات هنری و ادبی راه یافت و سرانجام از طریق رحمت‌الهی و

از ریتم و شکل افتاده را تجسم می‌بخشند. چنین به‌نظر می‌رسد؛ گویا بدن مکانی برای حیات مرگ است.

تصویر آغازین فیلم چهره از شکل افتاده زنی است که خود را در آینه نگاه می‌کند. او در آینه خود را می‌بیند یا دیگری مهاجمی را که بر او و چهره‌اش چیره شده است. این تصویر جمع اضداد، فهم از خود، فهم از خود به‌مثابه دیگری و جهان زیست زن را نشان می‌دهد. او زنی است که چهره‌اش در حال دگرگونی است. دگرگونی معنایی است که در این تصویر ساخته می‌شود. در ادامه تصویر پایی دیده می‌شود که برهنه است و بر زمین کوبیده می‌شود. تصویر جدال با سختی با خاک. آیا او به مرگ اشاره دارد؟ فروغ در شعر ایمان بیاوریم به آغاز فصل سرد، می‌نویسد:

نجات‌دهنده در گور خفته است

و خاک، خاک پذیرنده

اشارتی ست به آرامش

فهم این معنا از طریق کوبیدن پا بر روی زمین حاصل می‌شود. گاه با تکه‌تکه کردن اجزا بدن شخص و چسباندن مجدد آن اجزا برای ساخت دوباره اندام به عدم انسجام و پایداری اندام‌واره موردنظر اشاره می‌کند؛ یعنی در واقع، تصاویر تلاش دارند تا با ریتم‌های بدنی، حرکت بدن زنده جسمانیت آدمی را برسانند؛ اما مونتاز مانع از انسجام بدن می‌شود.

در صحنه جشن عروسی که بازسازی شده است، با بهره‌گیری از برش‌های ناگهانی به ریتم‌های شادی‌بخش می‌پردازد. چهره‌هایی خندان، رقصان متناسب با ریتم موسیقی این معنا را ایجاد می‌کند که تجربه شادی بدون توجه به جنسیت، طبقه، قومیت یا حتی توانایی، تنها از طریق بدن به‌دست می‌آید و فارغ از وجود آدمی معنای شادی نیز وجود نخواهد داشت. فروغ در این بخش از فیلم با نشان دادن بدن‌های شاد این فهم را ایجاد می‌کند که بدن‌ها مکان‌هایی برای رنج و بیماری و اضمحلال نیستند؛ بلکه شادی، لذت و عشق نیز می‌تواند به وسیله بدن درک و فهم شود و معنا یابد.

شادی در تصاویر عروسی، لذت در تصاویر غذا خوردن و عشق در صحنه عروسی از راه لیخنند، دزدیده نگاه کردن و مزه‌مزه کردن غذا خود را نشان می‌دهد. نماهای نشانگر شادی مفهوم بدن آلوده به بیماری و ناپاک را می‌زداید و از نمایش آدمی به‌عنوان موجودی

تجربه‌ی خود، از دوگانه‌انگاری قدما، بدن و خود گذر می‌کنند.

آنچنان که در کلیت تجربه زیستی رخ می‌دهد بررسی شده و تجربه‌های فرد از منظر بدن و زیست جهان یگانه او سنجیده می‌شود. جهان کلیتی است که در ارتباط با انسان فهم می‌شود؛ یعنی هر پدیداری.

از آنجا که فهم جهان زیسته بدون فهم جهان مشترک با دیگری امکان ندارد، بنابراین برای ساختن و شناختن معنا بایستی به تجربه‌های زیسته، جهان زیسته و مهم‌تر از همه بدن آدمی در جهان زیستش توجه داشت؛ زیرا برای شناخت خود و دیگری تنها ابزار و بنیادی‌ترین وسیله‌ها بدن است.

آنچنان که هوسرل پدر پدیدارشناسان باور داشت؛ معنا در جهان زیسته حاصل می‌شود. هنرمندان نیز برای دستیابی به معنا در تلاش شکل‌دهی به تجربه‌ی زیسته‌شان از جهان هستی‌اند.

خلاصه روایت فیلم:

فیلم خانه سیاه است، روایتی مستند و شاعرانه است از زیست روزمره جذامیان ساکن جذام خانه باباباگی در تبریز. روایتی شاعرانه که تلاش دارد با تأکید بر جزئیات زندگی روزمره جذامیان به درون آنان نقب زند. از میان دوگانه‌های مضمونی فیلم که به ساحت بدنمندی و تجربه‌های تجسم‌یافته بر پرده سینما دیده می‌شود، می‌توان به این موارد اشاره کرد:

رنج جسمانی / شادی روانی

تاریکی / نور

تندرستی / بیماری

توانایی / ناتوانی

خانه / زندان

اسیر / آزاد

جهان سیاه و سفید فیلم / جهان رنگی واقعی

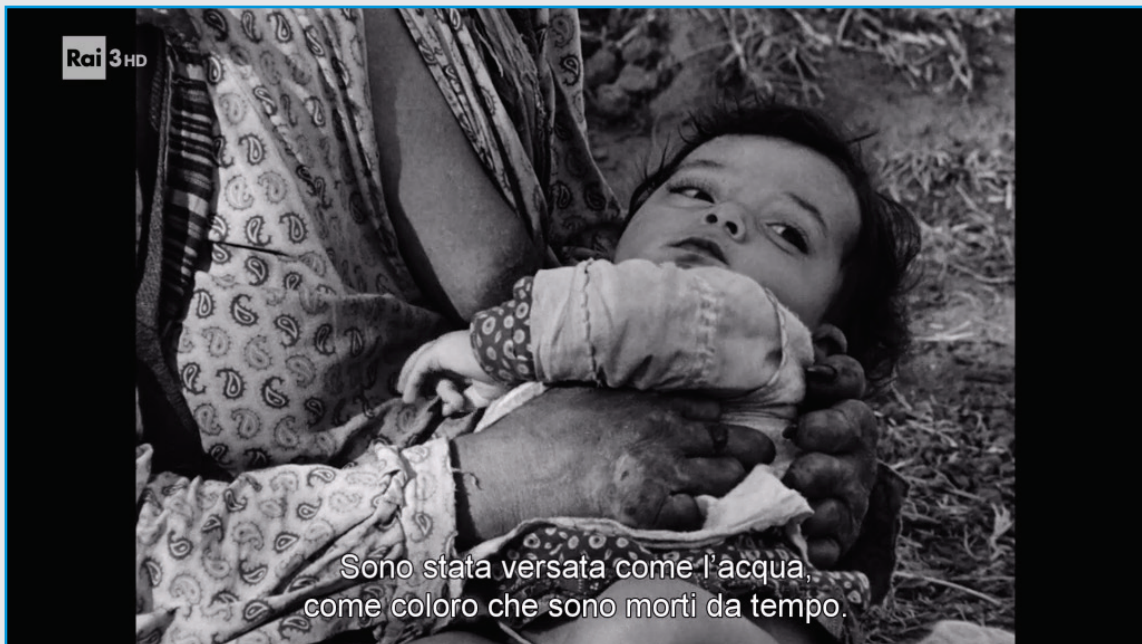
روایت گزارشی با صدای مردانه / روایت

شاعرانه با صدای زنانه

بدن‌های از شکل افتاده و ناتوان / موسیقی

زیبای روح‌بخش

این دوگانه‌ها بر روی اشکال عینی قابل رؤیت‌اند. بیماران با مالیدن دست بر اندام از شکل افتاده خود و یا با پانسمان زخم‌هایشان نمایشی از بدن‌های



تمامیت قامت او در برابر دیدگان بیننده حسی از همدلی نسبت به دیگری ایجاد می‌کند. حسی که فراروی از خود به دیگری آمیخته با همدلی و هم‌حسی است. تصویر سوم اما تصویر کسانی است که به دوربین (ما) نزدیک می‌شوند؛ اما ناگهان از دو جهت در بر روی آنان بسته می‌شود. کنشی که به ناگزیری باقی ماندن در وضعیت موجودشان اشاره دارد.

این بدن‌های بیمار هرگز درون زیست اجتماعی تسلیم نشده‌اند. آنان با پای فشاری بر میل به زیبایی‌خواهی‌شان که در صحنه سرمه بر چشم بیمار کشیدن تجلی یافته است و یا شانه کردن موهای بلند دخترکان و زنان جوان، خود را به سمت و سوی جهان عاری از بیماری می‌کشاند. زیست اجتماعی آنان از طریق بازی با هم، شادی با هم، ازدواج با هم مبین این نکته است که آنان یکدیگر را پذیرفته‌اند.

دیگری برای آنان ترسناک نیست؛ چراکه در میان آنان اختلاف طبقاتی و امکان سوء استفاده وجود ندارد. آنان هیچ ثروتی ندارند مگر همدلی با یکدیگر. پس از یک فید سیاه کلاس درس بچه‌هاست، نور خوبی به کلاس می‌تابد، در میان بچه‌های کلاس چهره پسرکی دیده می‌شود که بیمار نیست و او از ماه و گل و خورشید حرف می‌زند در آسایشگاهی که دره‌ایش بسته است و جذامیان را از کرامت آزادی و انسانی محروم می‌کند.

آلوده و نامطلوب خودداری می‌کند. در صحنه دیگری از فیلم مردی در حال قدم زدن در کنار دیواری دیده می‌شود، او اول روزها و سپس ماه‌ها را نام می‌برد. همزمان به دوربین نزدیک و سپس پشت به دوربین دور می‌شود. در این بازشماری تقویم به چرخه‌ای از طبیعت اشاره دارد که مرگ و زندگی را از پی هم رقم می‌زند. معنایی که اینجا ساخته می‌شود بسیار حائز اهمیت است؛ زندگی در چنگال مرگ اسیر نیست بر عکس هستی می‌چرخد و می‌چرخد. پشت‌بند این صحنه تصویر زنی که کودکی به پستان گرفته و شیر می‌دهد دیده می‌شود. زن نگاهی بی‌رمق دارد؛ اما کودک از سینه مادر سر بر می‌گرداند و به روبه‌رو نگاه می‌کند. مگر نه اینکه جهت روبه‌رو آینده را نشان می‌دهد؟ فهم آینده با چرخش سر کودک دریافت می‌شود.

در سراسر فیلم تاریکی حکم‌فرماست؛ اما حرکت آرام و پر طمأنینه مرد عصابه‌دست با صدای ریتمیک عصا صحنه را با حسی از پایداری قدرتمند بدن، حتی در مواجهه با ناتوانی و اجتناب‌پذیری مرگ می‌آکند.

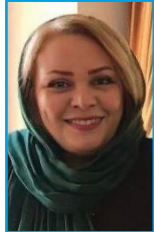
در فیلم سه بار سوژه به بیننده نزدیک می‌شود. یکی هنگام برشماری زمان دیگری تصویری در قابی زیبا و هنرمندانه از مردی که با عصا به‌سمت دوربین می‌آید. در این تصویر که دارای پرسپکتیو و عمق میدان زیاد است نمایی از انسانی دیده می‌شود که با سختی حرکت می‌کند.



نگاهی به رمان

«زنده‌باد تستوسترون»

اثر: فریبا صدیقیم



نگارنده: فریبا چلی‌بانی

می‌شوند و زوایای پنهان اتفاقات و ماجرای داستان را برای ما نشان می‌دهند. از جمله می‌توانیم به زندگی هنری هشتم (قرن پانزده و شانزدهم میلادی) و ماجرای طلاق زن اولش (کاترین) برخلاف آیین کاتولیک‌ها و ازدواج با زن دومش به نام آنبولین و عزل دخترش از سلطنت و پرداخت به مقوله‌های عشق، خیانت، قدرت و اعمال استبداد اشاره کنیم و در جهان امروزی به مقوله ابژه بودن زن تحت عنوان ابزار بودگی و ارتباط جنسی در دنیای بده بستان که از جمله روابط دکتر سمیر و هدیه در محیط کار را نام برد.

از لحاظ تاریخی رمان در دو دنیای متفاوت تاریخی سیر می‌کند. یکی دنیای تاریخ گذشته و دیگری دنیای کنونی و امروزی که در هر دو دوران شاه‌کله‌ی مقولات استبداد و دیکتاتوری، عشق، خیانت و در نهایت ماهیت چیستی انسان و فلسفه‌ی اگزستانسیالیستی است که البته مخاطب مدام در ذهن و افکار صبا به آن می‌رسد. چراکه او انسان را موجود پیچیده و غیرقابل شناختی می‌پندارد که در هر لحظه و آن

قبل از اینکه به بررسی رمان پردازم، مروری کوتاه بر دو آثار قبلی نویسنده خواهم داشت. رمان‌های لیورا و من در پرانتز که قبل از زنده‌باد تستوسترون چاپ شده است به زندگی و دغدغه‌های زنانی می‌پردازند که روایت‌هایشان در دو دنیای جغرافیایی متفاوت (ایران و آمریکا) با مقوله‌ی مهاجرت و نقب زدن به جریان‌های سیاسی، اجتماعی و اقلیت‌های مذهبی در ایران می‌گذرد. اما رمان زنده‌باد تستوسترون اثری است که صرفاً به امر مهاجرت و شهروندی در لس‌آنجلس می‌پردازد. بی‌مقدمه وارد بحث می‌شوم و تصمیم دارم در این رمان به عناصری که داستان را پیش می‌برند و اشاره به خرده‌روایت‌هایی که به‌طور موازی توسط نویسنده نوشته شده‌اند دارد.

فصل‌های رمان گاه از زبان صبا، مری، کاترین (مادر مری) و هدیه روایت می‌شوند. اپی‌فنی (چندصدایی) یکی از مقوله‌هایی است که در این اثر با توجه به اتفاقات تاریخی از دید راوی‌های مختلف برای ما بازگو



واقعیت را در هم آمیزد که خودبه‌خود اثر را به سمت یکی از مؤلفه‌های پسامدرن بودن هدایت می‌کند. لیوتارکی از نظریه‌پردازان ادبی تأکید می‌کند؛ ملاک سنجش پسامدرنیستی همانا بدعت‌ها و نوآوری‌های هنجارشکنانه‌ی این متون است که در جای‌جای این رمان می‌توانیم این موارد را مشاهده کنیم. از جمله موقعیت صبا که گاه در نقش قربانی و زنی که توسط شوهرش مورد خیانت واقع می‌شود و گاه در جایگاه زنی قرار می‌گیرد که صاحب قدرت است و با رامین وارد رابطه می‌شود. یکی از بدعت‌های نویسنده گردهم آوردن کاراکترهای دیکتاتور و استبدادگر در جشن هالووین و فصل پایانی است. شخصیت‌هایی چون هیتلر، استالین، هنری هشتم و... که به‌جز جنگ و کشتار و ویرانی چیزی از خود به جای نگذاشته‌اند و ورود آنان در وادی دیالوگ‌هایی که شاید نسل‌های بعدی سالیان سال انتظار داشتند که از واقعیت‌هایی را زبان آنها بشنوند؛ پایان رمان با داستان صبا و رامین به پایان می‌رسد و ما ناخودآگاه به‌یاد نکته‌ای از سخنرانی ملانی می‌افتیم و لبخندی بر لبمان نقش می‌بندد. ما با آزادی فردی‌ست که قله‌ها را طی کرده‌ایم و خدای خودمان شده‌ایم. از بالای همان قله‌هاست که دست‌هامان را بالا می‌گیریم و اعلام می‌کنیم...»

برحسب موقعیت می‌تواند در نقش قربانی و یا حاکم، صاحب قدرت و شکنجه‌گر و یا ابزاری برای مصارف دیگران ایفای نقش کند.

ما در رمان با شخصیت‌های زیادی چون ملانی (صاحب شرکت زیبایی)، یونگ (سگش)، رامین، سمیر، هدیه، جولی، هنری هشتم و... آشنا می‌شویم. با اینکه نام شخصیت‌ها زیاد است؛ اما هر کدام از لحاظ نقش‌پذیری شخصیت جایگاهی دارند.

مثلاً صبا نقش شخصیت اصلی رمان را به‌عهده دارد و ملانی، رامین، مری، کترین و هدیه نقش شخصیت‌های محوری را به‌عهده دارند و شخصیت‌هایی همچون شیمما، سگ ملانی، جولی، آن بولین، سمیر و... در نقش فرعی ایفای نقش می‌کنند و در فصل پایانی جشن هالووین افرادی را می‌بینیم که با نقاب بر چهره حضور دارند. نویسنده در این اثر، سعی دارد باهم در آمیختن خیال و واقعیت، دنیای تاریخی گذشته را با دنیای امروزی به‌هم ربط دهد. جا دارد از خودمان بپرسیم که نویسنده چگونه این کار را در داستان عملی کرده است؟ شاید با استفاده از تکنیک «تعدد راوی» زندگی افراد صاحب قدرت و زندگی افراد قربانی که در موقعیتی که قرار می‌گیرند گاه نقششان ردوبدل می‌شود. از صاحبان قدرت می‌توان هنری هشتم را در تاریخ گذشته و در دنیای امروزی به ملانی اشاره کرد و از قربانیان نیز به مری و کترین در تاریخ گذشته و هدیه و کارکنان ملانی به‌خصوص سیاهی لشکری که به‌عنوان مختلف شغل خود را از دست می‌دهند، اشاره کنیم.

با توجه به توصیفات و تعاریفی که صبا از لس‌آنجلس می‌دهد، زندگی مدرن انسان‌ها بر مبنای مصرف‌گرایی و ابزارگونگی با توسل به نقاب‌های متعدد بر صورت، در عصر تکنولوژی است.

چطور که ملانی در یکی سخنرانی‌هایش اشاره می‌کند که:

«ما باید الگوها را بشناسیم، ما کشور الگوها هستیم. ما همواره گمان کرده‌ایم که این الگوها در حیطه‌ی عواطف و احساسات عاجزند و به آنها تعاریف خشکی داده‌ایم. اما نه! اینطور نیست. اگر بخواهم بحث را خودمانی کنم باید بگویم که این الگوها حتی در روابط عاشقانه نیز به درد ما می‌خورند. و خودمانی‌تر حتی در روابط جنسی. به‌نظر من فصل پایانی رمان یکی از درخشان‌ترین فصل‌هاست. چراکه نویسنده در این بخش توانسته همان بحث قبلی ساحتی از خیال و



زنده‌باد تستوسترون

رمان
فریبا صدیقیم

زنده‌باد تستوسترون

فریبا صدیقیم



فریبا صدیقیم متولد نیاوند است. مدرک تحصیلیش را در رشته فیزیوتراپی از دانشگاه تهران گرفته است و از سال ۲۰۰۱ میلادی با خانواده‌اش در آمریکا زندگی می‌کند. در آمریکا در رشته‌ی اولتراسوند تحصیل کرده و سال‌هاست که در این رشته کار و نیز تدریس می‌کند. کار ادبی را از حدود سال ۱۳۷۳ خورشیدی در زمینه‌ی کودکان و نوجوانان شروع و تا به امروز، ۱۵ جلد کتاب برای علاقه‌مندان مختلف این دوره‌ی سنی منتشر کرده است.

از فریبا صدیقیم دو مجموعه شعر و همچنین سه مجموعه داستان «سسی که آخر نداشت»، «شمع-های زیر آیکش» و «من زنی انگلیسی بودهام» منتشر شده است.

رمان «زنده‌باد تستوسترون» تازه‌ترین کتاب این نویسنده به شمار می‌رود و پیش از این دو رمان دیگر را نیز روانه‌ی بازار نشر فارسی کرده است: «لیورا» (نشر نوکام لندن) چاپ دوم نشر آفتابکاران و «من در پراوتر» (نشر آفتاب) چاپ دوم نشر تیامو.

Viva Testosterone

Fariba Sedighim

دو بادبگارد رومی با کتوشلوار اما با سبک و تلاه‌خود جلوی در شیشه‌ای و بزرگ اداره ایستاده‌اند. دو قهوه‌ی استازیباکس در دست‌هایشان گرفته‌اند و جرعه‌جرعه می‌نوشند. برای هر یک از ما که به طرف در می‌رویم سُر می‌جنبانند و با نگاهی تیز تعقیبمان می‌کنند تا از در بگذریم. در چشم‌هایشان لیزری هست که از لیزرهای فرودگاه هم قوی‌تر است. بادبگاردهای رومی هر گز لیخند نمی‌زنند.

B

B
www.baran.se



یادداشتی بر رمان «زنده‌باد تستوسترون» نوشته فریبا صدیقیم



نگارنده: امیرحسین تیکنی

دیگر زنان اطرافش وجود دارد، زانی که رفتارهای آنها را نه کنشی زنانه که واکنشی نسبت به روابط آنها به شکل‌های مختلف با مردان می‌داند. راوی در رمان «زنده‌باد تستوسترون» مدام تغییر می‌کند و داستان نیز پیوسته در بازه‌های زمانی مختلف در رفت و برگشت است.

باین حال آنچه روبه‌روی خواننده قرار گرفته، داستانی است که محوریت آن با صبا است. او از همسر خود که زمانی برایش نجیب‌ترین مرد دنیا بوده، آسیب روحی دیده است و در زمان روایی حال رمان نیز به‌صورت کنایی همچنان او را با

چهره‌هایی مخدوش و شبیه به هم

رمان «زنده‌باد تستوسترون» به قلم خانم صدیقیم، داستان زنی به نام صبا است، زنی که در ذهن خود، نگاهی منتقدانه به جهان پیرامون دارد. در دنیایی که او متصور است؛ کلیت روال زندگی و روابط انسانی به‌صورت مستقیم و غیرمستقیم، در تسخیر مردان است. صبا، شخصیت اصلی رمان می‌کوشد یا بر این گمان است که تن به چنین دنیایی نخواهد داد، باین حال وقتی دقیق‌تر به خود نگاه می‌کند، در می‌یابد که وجه‌های مشترک بسیاری میان او و

بقبولاند و نکته نگفته‌ای را جای نگذارد. «زننده باد تستوسترون» نسبت به آثار دیگر خانم صدیقیم، زبان روان‌تری دارد، باین‌حال چند ملیتی بودن کتاب سبب شده است رمان از موهبت ظرافت‌های فرهنگ و زبان اصلی دور بماند؛ به‌همین دلیل با وجود آن‌که رمان به‌خوبی قدرت آن را دارد که خواننده را جذب خود کند؛ اما کاراکترها فارغ از توصیفی که از کاراکترهای آنها می‌شود، فاقد چنین ویژگی‌ای هستند و هیچ‌یک توان نزدیک شدن به خواننده را ندارند. بی‌شک انتخاب لس آنجلس به‌عنوان شهری که انسان‌ها، با ملیت‌های مختلف در آن تعریف نسبتاً مشابهی به هم دارند به‌همین دلیل بوده است. این ویژگی اگرچه به‌نظر عامدانه می‌آید؛ اما همزمان سبب به‌وجود آمدن شاخصه‌های منفی و مثبت، در اثر شده است. رمان همانطور که گفته شد از ظرافت‌های زبان مادری دور است، حتی در جاهایی احساس می‌شود که ساختار نگارشی و جمله‌نویسی تحت‌تأثیر زبان غیرپارسی قرار گرفته باشد. اگر نام نویسنده را ندانیم و نام چند شخصیت ایرانی را نیز به نام‌های غربی تغییر دهیم، ممکن است بسیاری از خواننده‌ها گمان کنند که اثری ترجمه شده را می‌خوانند. این مسئله به معنای از دست دادن و یا استفاده نکردن از قابلیت‌های زبان پارسی در اثری است که به این زبان نوشته شده است. از زاویه دیگر، همین ویژگی سبب شده تا نویسنده بتواند در خلق فضای ذهنی مشابه شخصیت‌هایش بهتر عمل کند. وقتی می‌دانیم که بیشتر خواننده‌های اثر احتمالاً یا لس آنجلس را ندیده‌اند و یا در آن زندگی نکرده‌اند، رسیدن به فضای مورد نظر نویسنده، مسئله ساده‌ای نیست که بتوان آن را برای خواننده خلق کرد. بدین ترتیب نویسنده با حذف ویژگی‌های فرهنگی خاص افراد، شباهت‌های سرگذشت آنها در دنیایی غریبه را برای بیننده قابل درک کرده است.

زبان روایی رمان «زننده باد تستوسترون» ویژگی دیگری نیز دارد. آمیختگی داستان با تعبیرهایی گاه شاعرانه یا توصیف‌های ادبی احساسی که به‌دلیل تسلط زبانی نویسنده به شعر، می‌توان آن را یک ویژگی ممتاز دانست؛ چراکه در ایجاد ارتباط میان روح داستان و ذهن خواننده بسیار تأثیرگذار است و این امر مسئله‌ای است که نویسنده برای رسیدن به آن باید تمرین، تلاش و تجربه‌های زیادی را پشت سر گذاشته باشد.

این لقب یاد می‌کند. صبا که اکنون ساکن لس آنجلس است در شرکتی شروع به کار کرده است و همکاری دارد که زندگی هر یک از آنها به‌گونه‌ای با مقوله چالش‌های فرهنگی روابط مرد و زن مرتبط است.

داستان آغاز منحصر به‌فردی دارد که سبب می‌شود از همان صفحه‌های نخست، پیوندی مناسب همراه با جذابیت، برای خواننده داشته باشد. صبا که خسته از کار روزانه به خانه برگشته است، در جست‌وجویی اینترنتی، نسبت به نام یک نوشیدنی کنجکاو می‌شود و وقتی آن را جست‌وجو می‌کند در می‌یابد که نام آن از نام یک ملکه بریتانیایی گرفته شده است. از این به بعد با مطالعه‌های صبا، سرگذشت این ملکه نیز به‌صورت موازی همراه داستان روایت می‌شود. صبا در محیط کار و به خواست مدیر خود، درگیر همراهی پروژه جهانی موسوم به می‌تو می‌شود که با توجه به ذهنیت او از جهان مرد سالار موضوعی درگیرشونده برای ذهن وی است. او به‌مرور وقتی به شخصیت‌های رمان نزدیک می‌شود درمی‌یابد که چگونه انسان‌ها، چه مرد و چه زن خواسته یا ناخواسته، مانع تحقق هدف اصلی این پروژه می‌شوند و تعریف و رویکرد آن را به انحراف می‌کشند.

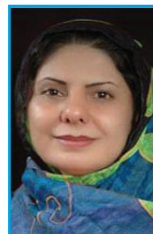
او مدام شرایط امروز را با شرایطی که ملکه بریتانیایی تجربه کرده است، تطبیق می‌دهد، در برداشت او، ملکه به شکلی قربانی روابط مردسالارانه دربار بریتانیا است با این تفاوت که خشم آمیخته با هوشمندی او سبب می‌شود با یک مهندسی دقیق، و بدل کردن احساسات به یک طبیعت بی‌جان همچون سلاح، قدرت را به یک‌باره در دست بگیرد، انتقامی خونین به پا کند و خود بدل به یک دیکتاتور بی‌رحم علیه جهانی شود که می‌خواسته او را قربانی خود کند. رمان در گذار داستانی‌اش همانطور که پرده از حقیقت افراد بر می‌دارد، چهره‌های آنها را مخدوش می‌کند، با این ترفند شخصیت‌ها از وجهی که صبا به آنها می‌نگرد، مدام به هم شبیه‌تر می‌شوند.

چهره‌هایی مخدوش و شبیه هم، انسان‌هایی از هم دور و یا در جهانی متضاد با هم که در نهان با هم غریبه نیستند، همگی توأمان هم قربانی هستند و هم دیکتاتور.

بخش آخر رمان نمادین‌ترین بخش کتاب است، یک جشن بالماسکه با حضور شخصیت‌هایی که نویسنده کوشیده است در آن حرف خود را قاطع‌تر به خواننده



واکاوی داستان «دسته‌گلی از کنار رودخانه تمبی» نوشته‌ی بهروز ناصری



نگارنده،
سرریا داودی حموله

مسجدسلیمان را شکل داده است. در این هشت قصه بخش‌هایی از زندگی را به‌نمایش گذاشته است، که بیشتر بار هویتی جغرافیای جنوب را دارند. روایت‌های مختلفی از آدم‌های معمولی که در محیط کارگری بازآفرینی شده‌اند. فضای داستان‌ها آکنده از نوسانات و تنش است.

بهروز ناصری از نویسندگان خوزستان (مسجدسلیمان) است، که در مسیر واقع‌گرایی (رنالیسمی) گام برداشته است و سعی دارد واقعیت‌های اجتماعی را ترسیم کند. این نویسنده تجربه‌گرا، با مجموعه داستان «رودخانه تمبی»^۱، وضعیت تازه‌ای از ادبیات

۱- رودخانه تمبی؛ نشر قو، چاپ اول ۱۴۰۰

داده بود، ناخواسته پیش یکی از کارگرها به نام صفی درددل می‌کند و از عشق خود پرده برمی‌دارد. این نان‌آور خانواده، شش ماه راننده آقای مک‌لاو انگلیسی بود. ناخواسته از ماجرای عاطفی خود نسبت به ماریان (دختر مک‌لاو)، برای همکارش صحبت می‌کند.

در این وضعیت، شخصیت‌محوری مبنای داستان قرار گرفته است و جهت ماجرا و رخدادها مخاطب را جذب می‌کند. در این بین صفی رفتاری مودبانه دارد، از این راز پرده برمی‌دارد. در نتیجه این برملائی، زندگی راوی دگرگون می‌شود و از نظر شغلی به نقاش ساختمان تنزل پیدا می‌کند: «لعنت به تو صفی! راپورت چی نامرد! کی فکرش را می‌کرد؟ نمی‌دونستم چه کاره می‌شه. همه حرفی به هم می‌زدیم.»

اما این همه‌ی ماجرا نیست...

بعد از مدتی هنگامی که برای نقاشی ساختمان به مدرسه می‌رود، ماریان را در حال سوار شدن به اتوبوس می‌بیند و دسته‌گلی را به طرفش می‌گیرد...

در بخشی از داستان فضای آن روز را توصیف می‌کند: «بپیچ چپ. سمت بنگله‌های کارمندی هشت بنگله. همین جا. اولین بار همین جا دیدمش. تو یکی از همین خونه‌ها داشت تنیس بازی می‌کرد. بلوز و شلوارک سفید پوشیده بود با کفش‌های کتانی. موهای طلایی بلندش تا پایین کمرش می‌رسید. انگار دیروز بود. ضربه که می‌زد، دنبال توپ که می‌دوید همه‌جاش می‌رقصید، مثل غزال بود.»

داستان در وضعیت اعترافی به رشته تحریر در آمده است. راوی (پدر، کارگر) با تک‌گویی‌های درونی خاطره‌ی عشقی دیرین را برای پسرش بازگو می‌کند. روایتی پرکشش و جذاب‌مند که از بُعد شخصیت‌پردازی و ساختار روایت اهمیت بسزایی دارد.

نویسنده گزارشگر ماهری است که حضور خود را در

کشمکش، رازبینی و معماگونگی، تم مشترک بین روایت‌هاست. شخصیت‌پردازی و تعلیق از شاخصه‌های بنیانی است که ریشه‌های آن در تجربه‌ی زیستی نویسنده، محیط و جغرافیا و زیست‌بوم مشهود است. به‌طور معمول روایت‌ها بر اساس حوادث و وضعیت و موقعیت‌های محیطی توصیف شده‌اند.

ناصری تحت‌تأثیر نوآوری و شگردهای داستان‌نویسی همشهری‌هایش نظیر بهرام حیدری و یارعلی پورمقدم گوشه‌ای از رئالیسم کارگری را بازگو کرده است. علاوه‌بر این ساختار نثرش ریشه در پیشینه‌ی گفتاری و محاوره‌گویی مردمان بختیاری دارد.

داستان «دسته‌گلی از کنار رودخانه تمبی^۲» از ساختار و ویژگی‌های داستان اقلیمی برخوردار است. نوعی نوستالژی زمانی و مکانی را تداعی می‌کند. برش کوتاهی از زندگی به‌نمایش گذاشته می‌شود، سفری کوتاه که حول محور چند ماجرای فرعی؛ اما پیوسته به هم می‌چرخد. موضوع آن سرشار از حسرت و اندوه است که با تک‌گویی اعتراف‌گونه به اوج می‌رسد.

«شش ماهی که راننده‌ی آقای مک‌لاو بودم خیلی چیزها از یاد گرفتم. سر وقت بایستی می‌رفتم سرکار. داشتیم یاد می‌گرفتیم که جور دیگه‌ای بهتر می‌تونیم زندگی کنیم. خداییش خیلی چیزها با خودشان آوردن.»

روایت از زاویه دید شخصیت یا نویسنده است. در این داستان کوتاه تعداد شخصیت‌ها محدود است. علاوه‌بر شخصیت اصلی (راوی، پدر، کارگر ایرانی)، که دل‌باخته‌ی دختر زیبای مک‌لاو، صاحب کارش می‌شود، پسر راوی (راننده پدر) و همکار راوی (صفی) هم جز آدم‌های فرعی قصه هستند.

راوی (شخصیت اصلی)، داستان مردی است که به امید زندگی بهتر به کارگری در شهر تن

۲- رودخانه تمبی، از رودخانه‌های فصلی در جنوب غربی مسجدسلیمان که گاه در بارندگی‌های بهار طغیان می‌کند.

داستان اعلام می‌کند. در بازآفرینی گذشته تبحر دارد. اما تصاویر شتابزده‌ای از مکان و زمان به نمایش می‌گذارد. واقعیت‌های پیرامون را بازنویسی می‌کند. درکش از تجربه‌ی محیطی را نوشته است، زیرا این نوع زندگی را زیسته است.

در این داستان چند موقعیت می‌آفریند و بخشی از زندگی را به نمایش در می‌آورد و با تک‌گویی درونی داستان را به پیش می‌برد. به‌طور معمول درون آدم‌ها را می‌کاود. با نگاهی ظریف و دقیق به زندگی ملالت‌بار مردمان منطقه‌ی زیسته خود پرداخته است. یک جدال درونی با خویش دارد. با تک‌گویی (گفت‌وگوی تک‌نفره شخصیت با مخاطب فرضی یا مخاطبی که در داستان، شناس است) قصه را به پیش می‌برد و ماجرای پرکششی را توصیف می‌کند.

برخی سؤال‌ها را پسر می‌پرسد، اما هیچ صدایی از پسر شنیده نمی‌شود؛ بلکه راوی فوری جواب می‌دهد. بیشتر واگویی در محیط بسته ماشین بازگو می‌شود. تنها هنگام پیاده شدن به‌سختی حرکت می‌کند و به‌دنبال چیدن گل نوعی از شوق توأمان با اضطراب پیری را به‌روشنی به نمایش می‌گذارد.

راوی بعد از گذشت سال‌ها به زادگاهش مسجدسلیمان برمی‌گردد. با نگاهی گزنده و انتقادی به بازگویی خاطراتش می‌پردازد. می‌بیند امروز بنگله‌ها تغییر یافته‌اند و تأسیسات فرسوده گشته‌اند. با وجود فوران نفت و گاز جز فقر و بدبختی چیزی عاید مردمان دیارشان نشده است. در این حالت یک حادثه را دست‌مایه قرار داده است. ابعاد از احساس و عاطفه، غم‌انگیز و طاقت‌فرسا به تصویر کشیده می‌شود. مفاهیمی که به وضعیت زندگی در یک صنعت شهر نزدیک است. در این بین مکان‌هایی از شرکت نفت را به پسرش که الآن جوان برومندی است، نشان می‌دهد. همچنان که به‌طور هماهنگ از مظاهر طبیعت در محوریت مکان، نظیر «کوه، دشت،

دره، گندم‌زار، گلزارو...» و از مظاهر صنعتی در محوریت تأسیسات، بنگله و خانه‌های کارمندی و نام محله‌هایی نظیر هشت بنگله، باشگاه مرکزی، بیمارستان نام برده می‌شود: «اینجا همون بیمارستانیه که دنیا اومدی. هنوز هم بیمارستان شرکت نفته. انگلیسی‌ها ساختن با تجهیزات کامل. از همون اول مجهز بود.»

اگرچه شالوده داستان پر از حادثه است، اما فضا و مکان متعارفی بر آن حاکم است، توصیف عینی از فضا و مکان بیشتر جنبه‌ی انضمامی دارد. به‌طوری که هر دفعه تصویر تازه‌ای نشان داده می‌شود: «این ساختمون باشگاه مرکزیه، بین سنگ‌هاشو، تک‌تک تراش خورده و چکشی.» دره لجنی که «زمستون آب بارون این دره‌ی لجنی را پر می‌کرد از آت و آشغال»

رودخانه تمبی «این وقت سال توف می‌زد. خیلی‌ها می‌ترسیدن شنا کنن تو این رودخانه. از بس بی‌رحم بود.»

این روایت نوعی از رئالیسم ساده، در زمره داستان اقلیمی مدرن است. ساختار آن در حد جملات کوتاه و گاهی در حد یک کلمه است، نام آن با مضمون آن پیوند تنگاتنگ دارد.

در داستان «دسته گلی...» تقابل و تضادهایی بین دو زمان در نوسان است. با روایت‌هایی که برای مخاطب جنوبی آشنا هستند و بهره‌گیری از جریان سیال ذهن و آمیختگی گذشته و حال وضعیت زمانی به نمایش گذاشته می‌شود.

راوی داستان دل‌باختگی‌اش را در دو زمان بازگو می‌کند، در واگویی‌های زمانی دور برای پسرش که یقین دارد به کسی نخواهد گفت و در واگویی‌های زمانی دور برای همکارش صفی که رازش را نگه نداشت و سبب شد محل کارش را جابه‌جا کنند؛ همچنان که مابین این دو زمان دو دفعه دسته‌گل آمده است. یکی در زمان گذشته (زمان دور) در نزدیکی مدرسه؛ که راوی دسته‌گل را به طرف ماریان دراز می‌کند و آن را نمی‌گیرد و سنبل‌ها در دستش متلاشی

صحبت از زن داستان می‌شود، نویسنده لحن ستایش‌آمیزی دارد. در این وضعیت عشق را تصاحب نمی‌دانسته؛ بلکه ستایش زیبایی بوده است. به طوری که با ترس و لرز توأم با احترام دسته‌گل را به طرف ماریان دراز می‌کند. البته طبق سیستم ساختار طبقاتی این حرکت، کارگر (طبقه‌ی فرودست) با بی‌اعتنایی ماریان (طبقه‌ی مرفه) روبه‌رو می‌شود.

در این داستان ساده و سطحی، کاراکترهایی از طبقه‌ی متوسط رو به پایین، یک تیپ خاصی را توصیف می‌کند. موضوع بر اساس توالی رویدادهایی در گذشته روایت می‌شود. تعلیق آنجا شکل می‌گیرد که در یک ماجرای عجیب و باور نکردنی ماریان ناپدید می‌شود. در این جهت گره‌افکنی کوتاه، داستان را زنده نگه می‌دارد؛ به طوری که قصه‌ی مرگ در ابهام می‌ماند.

این داستان رمانتیک، مثل یک سمفونی سیاه و غم‌انگیز به تصویر کشیده می‌شود. در آغاز داستان نویسنده به‌عنوان راوی مشیت خود را بسته نگه داشته است. از تکنیک سنتی (گفت‌وگو) استفاده می‌کند و هر لحظه بر بار احساسات نوستالژیک افزوده می‌گردد.

مشخص نیست ماریان چگونه غرق شده است. تا اواسط داستان خواننده سردرگم است؛ اما در یک چرخش گفتاری فضا عوض می‌شود. گویا ماریان مرگ اسرارآمیزی دارد. اما آرام آرام گره‌های آن گشوده می‌شود. با پایان‌بندی لایه‌ی دیگری به داستان افزوده می‌گردد و با یک جمله کوتاه راز مرگ برملا می‌شود. ماریان به‌صورت تراژیک غرق می‌شود. این پایان‌بندی نتیجه‌گیری از کل رخداد و حوادث داستان است.

مخاطب در آخر متوجه می‌شود که ماریان در رودخانه تمبی (اطراف مسجد سلیمان) غرق شده است و راوی قصد دارد روی مزارش دسته‌گلی بگذارد و با توصیف سنبل و گل سرخ و زرد، روی احساسات خواننده تأثیر می‌گذارد.

می‌شود و در زمان حال (زمان نزدیک) دومین دسته‌گل را برای سنگ مزار ماریان می‌چیند، که بالاخره پلاسیده خواهد شد.

این داستان واقع‌گرایانه لحنی تلخ و سیاه دارد. لحن اول که درون‌گرایانه است، این لحن مردانه قرابت بسیاری با لحن داستانی نویسندگان جنوب (جنوب غربی) دارد. همچنان که نوع ساختار روایی داستان تحت تأثیر لحن و زبان یارعلی پورمقدم در داستان «دسته گلی...» بارز است، با همان لحن و توصیف‌های جغرافیایی که نوع محاوره‌گویی آن به شیوه‌ی بازگویی و بازنمایی کمک کرده است. در این راستا نویسنده به واسطه‌ی زبان غنی و عمیق بومی، اصطلاحات و کنایه و ضرب‌المثل و... توانسته لحن بیافریند.

در روایت‌های داستانی واقع‌گرا تجربه‌ی زیسته در خلق فضا مؤثر است. همچنان که این داستان به بوم و مکان هم‌بسته است. زمان در توالی وقوع حوادث ترسیم می‌شود. گفت‌گویی نثر و لحن به شکل‌گیری ساختار کمک بسیاری کرده است. فضای داستان جغرافیای جنوب است و از منظر جامعه‌شناختی دوره‌ی خاصی را به ذهن مخاطب آگاه متبادر می‌کند. در دوره‌ای با وجود قرارداد شرکت نفت ایران و انگلیس، دگرگونی‌های اجتماعی شتاب بیشتری گرفت که ادبیات کارگری زاینده‌ی همین دوران است. همچنان که مسائل اجتماعی و زندگی طبقاتی در ساختار خانه‌ها یعنی بنگله (خانه ویلایی کارمندان) و بیست فوتی (خانه‌ی موقر کارگران) ترسیم شده است.

دگرگونی‌های اجتماعی را در این بازه‌ی زمانی نمی‌شود نادیده گرفت. نمونه‌اش صفی که جزء طبقه‌ی متوسط بود، فردی کم‌مایه و فضول که به واسطه‌ی جاه‌طلبی، خود و خانواده‌اش به راحتی به سرمایه می‌رسند.

داستان «دسته‌گلی از کنار رودخانه تمبی» حکایت نسلی است که دیدگاه متفاوتی نسبت به عشق و دل‌باختگی داشته‌اند. وقتی



سه‌م عابر نگاهی به مجموعه داستان «رودخانه تمبی» نوشته‌ی بهروز ناصری

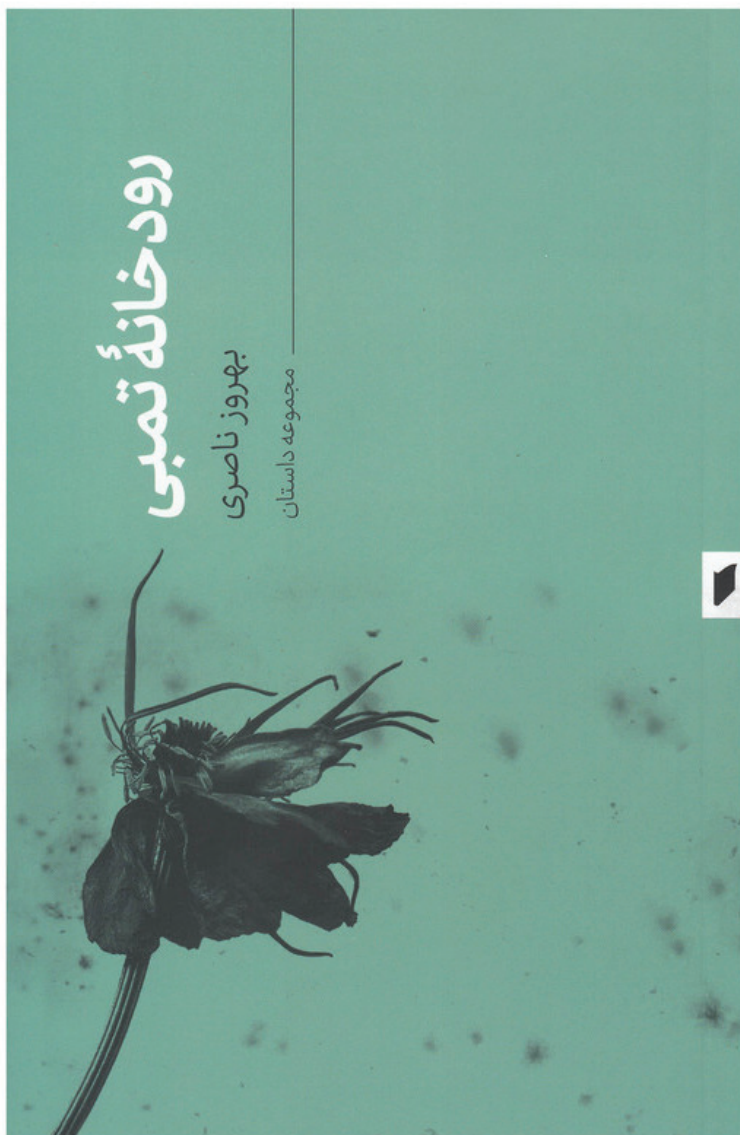
«شکوفه‌های زرد» روایتی جاده‌ای است در انتظار و تعلیق. روایتی ترس‌خورده و منتظر و در کمین نشسته. راوی مرگ را انتظار می‌کشد. این‌گونه داستان از پس زندگی‌ای روایت می‌شود که گمان می‌برم پایان یافته. ترس و لذت و حرص و ولع چشیدن تمام آنچه که آخرین دقایق حیات خود می‌دانیم.

«عبور از عرض جاده» حسرتی نهفته و عذابی عمیق را با خودش در سفری جاده‌ای همراه می‌کند. حسی آمیخته به ناتوانی و گناه. انگاری که جهان مسئولیت‌هایش را بیش از آنچه خود می‌خواهیم بر دوشمان گذاشته باشد. داستان قصه‌ای از نادیده گرفته شدن است. نهست حضور آدمی در هستی. مسافری که انگار نبوده هیچ‌گاه. روایت، حسرت ازدست‌دادگی را گره می‌زند به وحشت نیستی. به تنهایی انسانی که گویی تنهایی هیچ‌گاه رهایش نخواهد کرد.

«پلنگ» روایت بخشی از یک زندگی ست که با چاقوی شک برش خورده است. ماجرای در فضای گذشته‌ای که پس زده می‌شود، بارور می‌شود، سرشار از اندوه می‌شود و مثل یک قطره مرکب، کم‌کم بی‌رنگی آب را به رنگ خود در می‌آورد. در جسم این داستان هم، انتظار شکل گرفتن واقعه‌ای دیگر نفس می‌کشد. دوست داشتن و محبت میان زوج جوان تازه ازدواج کرده‌ای که هر لحظه آماده پاشیدن و گسسته شدن است. زمینه و موضوعی که ردش در آینده‌ی بعد از روایت دیده می‌شود؛ در آن چیزی که هنوز تصویر نشده است. از این جهت می‌توان گفت که این داستان روایتی از یک پیش اتفاق است.

«رودخانه تمبی» با وجود تنوعی که در فرم هر هشت داستان خود دارد، رویکرد و نگاهی یکدست را پی می‌گیرد. در این مجموعه داستان بهروز ناصری دغدغه‌اش را درباره زندگی و مرگ و حسرت زیستن دنبال می‌کند. بدین‌گونه از هر رویکردی که به داستان‌های این مجموعه نگاه شود، ردی از اندوه و حسرت را می‌توان دید. داستان‌ها گذشته‌ای را با خود همراه دارند که آزار می‌دهد. گذشته‌ای که حتی اگر در روایت هم آورده نشود، همچنان حضور دارد. جبری که برای شخصیت‌ها وحشت، اندوه، خشم و میل به فرار می‌آورد. جغرافیا و محیط در داستان‌های این مجموعه که عموماً در جنوب روایت می‌شوند، دخیل در سرنوشت آدم‌های قصه هستند. گویی سرنوشت با همه وسعت و جهان شمولی‌اش اتفاقی است بومی. از این رو می‌توان سنت ادبی نویسندگان جنوب را در فرم و روایت این داستان‌ها مشاهده کرد.

«سگ‌ها در مه» منسجم و کوبنده و خشم‌گرفته روایت می‌شود. روایتی در مه مانده که بخش بزرگی از خودش را پنهان نگه می‌دارد. و تنها وحشتی نهفته و اضطرابی منجر به حادثه را پیش روی خواننده می‌گذارد. زبان داستان از سنتی جنوبی می‌آید. سنتی که رگه‌هایش را در آثار تقوایی می‌بینیم و در شکل جهانی‌اش در سبک نوشتاری همینگوی هم دیده می‌شود. «سگ‌ها در مه» آن سوی اتفاق را باز می‌گوید. آن‌سویی که بی‌مرزی‌اش نمی‌گذارد صید و صیاد را از هم باز شناسیم. به سگ اعتماد کنیم یا به راوی و یا به نگهبان؟ مه همه‌چیز را پوشانده. تنها چیزی که می‌ماند، خون و درد و دریدن است.

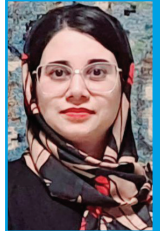


چینی‌ها و گرمایی که اگر قالب‌های یخ نباشد شکار را فاسد می‌کند، تصویری زنده را برابر چشم خواننده می‌نشانند.

«پای لب‌گور» روایتی است از توصیف یک وضعیت. داستان خاکسپاری به داستان ازدست‌رفتنی گره می‌خورد. در توصیف این وضعیت گوربه‌گوری اتفاق می‌افتد. انگاری که جریان زندگی دارد میان دو مرگ پیش می‌رود. یک زندگی که در خودش نقصان دارد. این داستان روایت کوتاهی دارد. باوجوداین تنها به بیان توصیف پایبند نمی‌ماند و تصاویری دخالت‌گر هم در روایت شکل می‌گیرد. خصوصاً در انتهای کار که مرد پا بریده وحشت‌زده می‌شود و به باقی‌مانده پای از دست رفته‌اش دست می‌کشد.

«تلفن» تک‌گویی بلندی است که اندوهی تاریخی غریزی را نشان می‌دهد. اندوهی مادرانه. بهروز ناصری در این داستان صور غم را به‌خوبی به‌کار می‌گیرد. اندوه در کلمات روایت نشسته می‌کند و آرزومندی در پس و پیش داستان می‌نشیند. تلفن که نشانی از ارتباط است در اینجا نمادی می‌شود از آرزوی ارتباط برقرار کردن. آرزوی دیدار و دوباره دیدن. این آرزو آنچنان قدرتمند است که از پسِ مرگ هم همراه آدمی می‌آید، پایان نمی‌گیرد و ممتد و دردمند و خاکسترنشین در برمان می‌گیرد. «دسته‌گلی از کنار رودخانه تمبی» گفت‌وگویی است که ما فقط یک شقش را می‌خوانیم. داستان روایتی از بازگشت به گذشته. چرخشی در باغ خاطره‌ها. یک آرزومندی که مقابل دیوار بلند جبر می‌نشیند. دیوار اما کوچک می‌شود، بر سینه خاک می‌نشیند و تمام آرزوها را در خود فرو می‌برد. داستان به‌خوبی تصویری از اضمحلال را پیش روی مان می‌گذارد. معشوق دست‌نیافتنی انگلیسی حالا دیگر به‌کلی از دست رفته. مثل آرزویی شیرین و بر گور مانده که نه تنها یک نفر، بلکه شهری را در بر گرفته باشد. در جای‌جای این روایت تصویری از زندگی که می‌توانست راحت و زیبا باشد، در مقابل وضع موجود که چیزی حالا از دست رفته است قرار می‌گیرد. «دسته‌گلی از کنار رودخانه تمبی» صرفاً اندوه و نوستالژی گذشته نیست؛ بلکه سوگی بر آینده‌ای است که معلوم نیست چه‌ها می‌خواهد بکند. روی غایب این روایت فرزند راوی است. مخاطب روایت اوست. به‌بیان‌دیگر خواننده فرزندی است که راوی دارد به او هشدار می‌دهد. گویی که زنهاری نیست. و در این سقوط و نابودی تنها باید آنچه را که مانده ذخیره کرد و نگه داشت.

«شکار گراز» اگرچه رویکرد و نگاه وسیع‌تری نسبت به داستان‌های دیگر مجموعه دارد، به‌همان‌اندازه هم در بیان خود الکن می‌ماند. تصویر کردن گرازی که شکار می‌شود و مقایسه آن با دشمنی که تصادف کرده و دارد جان می‌دهد، در روایت به‌خوبی نمی‌نشیند و غایت‌مندی داستان را مخدوش می‌کند. در میان چند روایت موازی، علت دشمنی راوی و فرد مصدوم شده با و انت دیده نمی‌شود. باوجوداین روایت تصویری منسجم و مؤثر را ارائه می‌دهد. تلاش برای رساندن گراز به



نگاهی فمینیستی بر «باد باد آورده‌ها را نمی‌برد» نوشته‌ی نادر ابراهیمی

منفعل، تسلیم‌طلب و ترسو باشد و سکوت اختیار کند. در نتیجه، با اولین تشریح پسرش بارزیل؛ پدر گزَل حرفش را می‌خورد. «های آَلنی! پدر سوخته! با گذشته‌ها دکان باز نکن!» آَلنی پیر خندید و گفت: «من مادرش هستم این‌طور با من صحبت می‌کند.» و رفت. (همان‌جا).

اما آَلنی به‌دنبال گوشی برای شنیدن است. برای شنیدن حرفی که به نظر می‌رسد تا به حال آن را برای کسی بازگو نکرده است. در نتیجه، منتظر اولین فرصت می‌ماند. یعنی، زمانی که مطمئن می‌شود بارزیل برای خواب به چادرش رفته است. گرچه، در این هنگام هم او هنوز مردد است که آیا واقعاً گوش شنوایی برای شنیدن حرف‌هایش وجود دارد یا نه. شک او در این بخش از متن مشهود می‌شود که قبل از شروع به صحبت از راوی و همراهانش می‌پرسد: «هنوز بیدار هستید؟» (ابراهیمی، ۱۴۰۱: ۳۷۰). و این تردید در قالب همین جمله‌ی مشخص، در ادامه‌ی داستان، تا زمانی که حرف آَلنی پایان یابد؛ عیناً تبدیل به بن‌مایه‌ی تکرارشونده می‌شود. زیرا آَلنی گمان می‌دارد راوی و همراهانش نیز به‌سبب زن‌بودگی او به حرف‌هایش گوش نمی‌دهند.

در حرف‌های آَلنی نکات قابل توجهی وجود دارد. اولین نکته آن است که در روایت سه صفحه‌ای آَلنی از ماجرای عشق قلیچ و گزل، فقط صدای مردان است که شنیده می‌شود و عملاً هیچ صدایی از گزَل و خود آَلنی به گوش نمی‌رسد. در واقع، گزَل نیز همانند آَلنی تسلیم قواعد

آثار ادبی در خلأ نوشته نمی‌شوند. ادبیات فرآورده‌ی اجتماعی است که با تأثیرپذیری از روابط اجتماعی و قواعد حاکم بر ارتباطات انسان‌ها تولید می‌شود. از این‌رو، آثار ادبی منعکس‌کننده‌ی باورهای مردسالارانه یا سامان مردسالارانه‌ی جامعه هستند (پاینده، ۱۴۰۱: ۸۲). «باد باد آورده‌ها را نمی‌برد» نیز از این حیث، مبین همین مردسالاری در زندگی ترکمن‌هاست. مردسالاری‌ای که در آن سلسله مراتب در خانواده؛ به عنوان نخستین نهاد اجتماعی، به‌گونه‌ای تعریف شده که پدر خودسرانه برای آینده‌ی دختر و ازدواجش تصمیم می‌گیرد و دختر جرأت ابراز وجود و بیان حرفش را به پدر ندارد. و حتی مادر بزرگ نیز، علی‌رغم گیس‌سفیدی و سن‌وسالشی، جایگاهی یکسان با دختر دارد و با کوچک‌ترین تشریحی از سوی پسرش زبان به دهان می‌گیرد و سکوت می‌کند.

راوی «باد باد آورده‌ها را نمی‌برد» در همان سطور ابتدایی داستان می‌گوید: «پیرزن حرفی داشت.» (ابراهیمی، ۱۴۰۱: ۳۶۷)، و عین همین جمله را چهار صفحه جلوتر تکرار می‌کند. این جمله و تکرارش مبین ترس پیرزن از حرف زدن و بیان خود است. و این ترس آنجایی بهتر فهمیده می‌شود که راوی می‌گوید: «ما حس کردیم که پیرزن حرفی دارد.» (همان‌جا)؛ چراکه آَلنی پیر نقش جنسیتی خود را مطابق با آنچه در جامعه‌ی مردسالار ترکمن‌ها برایش مقرر شده پذیرفته است. او قبول کرده که



نیز مَقومِ کلیشه‌های جنسیتی است که در نظام مردسالار تعریف شده است.

گَزَل! هیچ کس برای چادر من قالیچه نمی‌بافد.

گَزَل! هیچ کس اسب مرا به آخور نمی‌برد.

گَزَل! هیچ کس به سلام من جواب نمی‌گوید.

گَزَل! تنها... گَزَل! تنها... تنها (ابراهیمی، ۱۴۰۱: ۳۷۴). نکته‌ی دیگر این‌که، پیرنگِ روایتِ آلتی، همان‌گونه که از یک جامعه‌ی مردسالار توقع می‌رود تماماً با تصمیم‌ها و اعمال و اراده‌ی مردان پیش می‌رود. قلیچ عاشق گَزَل می‌شود. او را از بارزایل خواستگاری می‌کند. بارزایل جواب منفی می‌دهد. قلیچ حانشاقلو و گَزَل را تهدید به مرگ می‌کند. هم‌اوست که به بارزایل شلیک می‌کند و گَزَل و دامادش را در شب عروسی‌اش می‌کشد. بارزایل است که به‌هنگام گوش سپردن به صدای ترانه خواندن قلیچ افسوس می‌خورد که چرا قلیچ را تحریک کرده که گَزَل را بکشد. حانشاقلوست که انتقام پسر و عروسش را می‌گیرد و دستِ آخر، قلیچ را می‌کشد.

علاوه بر این‌ها، در روایت آلتی چندین بار بر مردبودگی سه شخصیت بارزایل، حانشاقلو و قلیچ از زبان خود آنها تأکید می‌شود. حانشاقلو در زمانی

مردسالارانه‌ی حاکم بر زندگی است و همچون اَبژه‌ای منفعل به‌جای بیانِ میلش به ازدواج با قلیچ سکوت اختیار می‌کند و به گفته‌ی آلتی فقط گریه می‌کرده است. نکته‌ی قابل توجه دیگر در روایت آلتی رویکرد او در بیان اتفاقات گذشته است. او فقط به شرح ماجرای کشته شدن گَزَل و پسر حانشاقلو و قلیچ بسنده نمی‌کند، بلکه پس‌زمینه‌ی پیدایش عشق بی‌فرجام میان گَزَل و قلیچ را با جزئیات ذکر می‌کند که این ویژگی نیز به سبب زن‌بودگی اوست.

آنچه در روایت آلتی مشهود است قربانی شدن گَزَل به‌دست سامانِ مردسالارانه‌ی است که نقش جنسیتی مؤنثِ منفعل را در وجود او نهادینه کرده است. تا جایی که به‌جای ایستادگی در برابر منطق نامعقول بارزایل مبنی بر این‌که قلیچ همچون گرگ است و مانند پدرش دزد، برای رسیدن به عشقش، هیچ کاری جز گریه نمی‌کند و به‌راحتی حاضر می‌شود عروسِ «حانشاقلو» شود که به گفته‌ی آلتی برادرش را کور کرده و زن را زیر شلاق کشته (ابراهیمی، ۱۴۰۱: ۳۷۲). و اسمِ خوب هم ندارد. (همان‌جا). درواقع، تصویری که از گَزَل و همچنین آلتی در داستان بازنمایی شده همان تصویر غالب از زن در ادبیات است که موجودی منفعل و احساساتی است. اما عشق نیز در داستان به دلیل سلطه‌ی نظام مردسالارانه از منظری مردانه روایت شده است. در روایت سه صفحه‌ای آلتی، عشقِ گَزَل به قلیچ فقط در یک جمله آن‌هم به ساده‌ترین شکل ممکن بیان شده: «گَزَل عاشقش بود.» (ابراهیمی، ۱۴۰۱: ۳۷۱).

درحالی‌که، مابقی روایت به بیان عشق از منظر قلیچ اختصاص یافته است. ابراز عشقی که پس از شنیدن جواب منفی از بارزایل، شکل تهدیدکننده به خود می‌گیرد و طی آن قلیچ بارزایل را به کشتن گَزَل تهدید می‌کند، و در آخر، به شکل ترانه‌ای که بعد از مرگ گَزَل با تارنوازی به یاد او می‌خواند نمود می‌یابد. اما در هیچ‌کدام از بخش‌های این ترانه که ظاهراً معشوق گَزَل را ستایش می‌کند، هیچ صدایی از معشوق مؤنث شنیده نمی‌شود و در بخش‌هایی مشخصاً با توقعات مردسالارانه‌ی عاشق، یعنی، سخنگوی ترانه، قلیچ از معشوق مواجه می‌شویم که این خود



ترانه‌ی قلیچ را می‌شنود و یا دست به تفنگ می‌برد گفته می‌شود، می‌تواند تأکید دیگری بر عدم مردبودگی بارزیل در نگاه مردان باشد که از او توقع دارند مطابق الگوی تعریف‌شده از مردبودگی نسبت به قلیچ خشمگین و در برابر او شجاع باشد. گرچه، بارزیل در مقابل قلیچ آن‌طور که باید به پیروی از الگوی مردبودگی در جوامع مردسالار رفتار نمی‌کند. اما در هنگام خشم گفتارش به‌خوبی پیرو این الگوست، و اصطلاح «ننه‌سگ!» (ابراهیمی، ۱۴۰۱: ۳۶۸، ۳۶۹) را به زبان می‌آورد که خود مبین تحقیری جنسیتی است که از سوی جامعه‌ی مردسالار پذیرفته شده است و به کاربرد آن اعتراضی نمی‌شود.

در پایان باید گفت که «باد بادآورده‌ها را نمی‌برد» با تأکید بر معیارهای مردبودگی، از جمله: گوینده‌ی حرف اول و آخر در تصمیم‌گیری‌ها، رسم کین‌خواهی و انتقام‌جویی مردان، جهانی مردسالار را در میان ترکمن‌ها به تصویر کشیده است که در آن هویت زنانه به محوشدگی میل می‌کند. درحالی‌که هویت مردانه حضوری پررنگ و مؤثر دارد. و آن اندک نشانی هم که از زنان در این داستان نشان داده شده است آنان را همانند اُبژه‌ای منفعل معرفی کرده، نه سوژه‌ای تأثیرگذار در وقایع. اما شخصیت‌پردازی خاص بارزیل و اظهار ندامت چندباره‌ی او از این‌که بهتر بود قلیچ دختر را می‌برد به‌جای آن‌که او را بکشد، خواننده را به بازاندیشی درباره‌ی نقصان‌های جهان مردسالارانه‌ی حاکم بر داستان و همچنین، جهان بزرگ‌تری که خواننده در آن زندگی می‌کند وامی‌دارد. جهانی که کم‌وبیش مردان در آن جایگاه برتری نسبت به زنان دارند و اعمال اراده‌ی آنهاست که سرنوشت زنان را تعیین می‌کند.

که قلیچ بعد از مهمانی عروسی سر می‌رسد. دسته‌ای اسکناس درمی‌آورد و به قلیچ وعده‌ی گوسفند می‌دهد و به او می‌گوید: «می‌دانم که تو مردی!» (ابراهیمی، ۱۴۰۱: ۳۷۲). گرچه، این اظهار او نتیجه‌ای را که او توقع داشت برآورده نکرد. همچنین، زمانی که بارزیل با نعش قلیچ مواجه می‌شود، می‌گوید: «مرد را مرد می‌کشد.» (ابراهیمی، ۱۴۰۱: ۳۷۳) و در مغز کوبیده‌ی نعش پنجاه تیر خالی می‌کند. در همین جاست که بار دیگر حانشاقلو قلیچ را مرد می‌خواند و با تأکید بر مردبودگی خود و بیهودگی تلاش بارزیل برای اثبات مردبودگی‌اش، چراکه برخلاف توقع حانشاقلو، نه تنها قلیچ را به خون‌خواهی دخترش نمی‌کشد؛ بلکه تنها به سرزنش او که چرا به‌جای کشتن، گُزَل را با خود نبرده عملی که به‌دور از مردانگی است، بسنده می‌کند، می‌گوید: «مرد را مرد کشته.» (همان‌جا).

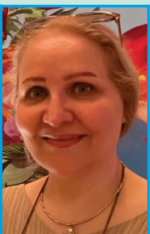
تأکید بر عدم مردبودگی بارزیل، مطابق با کلیشه‌ای که در جوامع مردسالار وجود دارد. در روایتِ راوی هم‌جنس با او نیز چند بار در طول داستان تکرار می‌شود. بن‌مایه‌های تکرارشونده‌ی «ما، در صورتش خشم را نمی‌دیدیم.» (ابراهیمی، ۱۴۰۱: ۳۶۸، ۳۶۹، ۳۷۵) و «صورتش خیس بود.» (ابراهیمی، ۱۴۰۱: ۳۶۸، ۳۷۴) و «زیر چشم‌هایش (ترکمن) لرزید.» (ابراهیمی، ۱۴۰۱: ۳۶۸، ۳۶۹) که توسط راوی مذکر داستان در مواقعی که بارزیل

منابع:

ابراهیمی، نادر، (۱۴۰۱)، باد بادآورده‌ها را نمی‌برد. (حسن میرعابدینی)، هشتاد سال داستان ایران جلد اول، (صص ۳۷۵-۳۶۷)، چاپ هشتم، تهران: انتشارات کتاب خورشید.
پاینده، حسین، (۱۴۰۱)، نظریه و نقد ادبی، جلد دوم، (صص ۱۶۲-۷۳)، چاپ چهارم، تهران: انتشارات سمت.



به سادگی یک مرگ یادداشتی بر داستان کوتاه «دور هم بودن» نوشته‌ی مرداد عباسپور



نگارنده: مریم عری

پرداخت، ساخته است. اگر این پارودی باز هم در فکر معناسازی و معنارسازی و پیرنگ اتفاقات و سیر منطقی و عقلانی حوادث، شکل بیانی خود را می‌ساخت، دیگر پارودی‌گونگی متن پسامدرن را از دست می‌داد. اینجا منحرف کردن اضطراب ناشی از تهی‌شدگی معنای مرگ است که بر کلمات سایه افکنده است، آن هم به شکل بازی با مرگ بازیگوشی با آن و جدی نگرفتن مرگ. این رویکرد سلبی، واکنشی است به فقدان منفعلانه در مقابل شرایط حاکم، فقدانی که به اجبار پذیرفته شده است.

لازمه‌ی نگاه پدیدارشناسانه به این انسان، تهی کردن دال‌ها از معنا و حقیقت شناخته شده است. داستان تنها به واقعیت عینی کلمات می‌پردازد و از همه مهم‌تر حرکت در سطح کلمات و هرچه ساده‌تر کردن روایت است. اینجا آبشار، درخت، حوضچه، سیگار،

اینجا همه‌چیز در زبان اتفاق می‌افتد. زبان در پاراگراف اول به خواننده گوشزد می‌کند با یک پارودی طرف است. وقتی امری بزرگ در حد یک جمله کوتاه شده و لای کتاب «شادکامان دره قره‌سو» می‌رود، از نوع نگاه انسان پسامدرن به جهان پرده برمی‌دارد. «می‌دانستیم بالاخره یکی از ما این کار را انجام می‌دهد. اما فکر نمی‌کردیم کیوان باشد و فکر می‌کردیم این اتفاق در یک روز بهاری رخ بدهد.» مرگ در یک روز بهاری، جهانی که مملو از اطلاعات رسانه‌هاست و واقعیت، از امر طبیعی و اصیل به امر گزینشی تغییر موضع داده است. به حاشیه راندن کلان روایت مرگ، سادگی اتفاقات داستان، پرداختن به جزئیات، حرکت در سطح و گرفتن معنای شناخته شده از مرگ و خودکشی و چه بسا ساده شمردن آن، همگی حاکی از نگاه انسان پسامدرن است که اینجا شکل بیانی خود را با این نوع

و دور آتش آن، آتش این کلبه، جمع می‌شوند. این نام‌گذاری را بار دیگر در پنجره و سنگ و باد و دیوار یا میخ نزدیک به آتش و یا درخت بزرگ می‌بینیم. از پیش‌شرط‌های دیگر این نگاه پدیدارشناسانه، درعین‌پرهیز از معناهای مألوف، ساختن تصویر است. از این به بعد همه‌چیز در اختیار خواننده است. خواننده معناگرا در پی ساخت معنا و دلالت‌های تازه برمی‌آید. منطق گذشته و شناخته شده‌ی ذهنش را کنار گذاشته و در پی سخن‌هایی است که داستان نخواستہ آنها را بگوید. آنگاه خواننده ناشناخته‌های متن (رابطه و مناسبات دال‌های رها) را کشف کرده و به معنای تازه دست می‌یابد. خواننده‌ی به‌زعم من معناگرا در پی تصاویر، از سطحی به سطح دیگر می‌لغزد و زندگی را آنگونه که ما تنها همین زمین را داریم، پی می‌گیرد. برای او هم، معنا وجود دارد، ولی این معنا بسیار شخصی می‌شود و فردی. دیگر در پی معنای یگانه و انسجام انسان، زیر پرچم تمامیت و یکپارچگی یک حکم عام نیست. هر انسانی خود به‌دنبال یافتن انسجام خویش با جهان است و نیازی به دستورالعمل از جایی دیگر و از سمت کسی دیگر ندارد، چه این کس داستان‌نویس باشد یا هر کس دیگری. چه بسا احساس نیاز به انسجام با این جهان آشفته را هم نکند و همین‌گونه که هست، این واقعیت را بپذیرد. راوی معنای زندگی را در یادآوری گذشته و نوستالژی‌ی بازمی‌جوید و قاسم در خطر کردن و کیوان در عاشقی تا آخر راه رفتن. عاشقی‌ای که شاید یک‌طرفه بوده است. داستان، داستان همین فردیت‌ها و معناهای فردی و ماندن بر این هویت فردی است، درعین‌باهم بودن و زندگی اجتماعی داشتن.

ما نمی‌دانیم کیوان چرا خودش را کشت و نیازی هم نداریم بدانیم. از همان ابتدا جهان این متن ما را جای دیگری می‌برد، به جهان رابطه‌های کوچک. به جهان دورهمی‌ها. حتی وقتی پل قدیمی و شکسته و کلبه‌ی زیبا را از آن‌ها گرفته‌اند، باز هم باید جایی دور هم جمع شویم. شده زیر یک پل چوبی و به یاد دوستانمان که رفته‌اند، ترانه بخوانیم. نجات در این باهم بودن‌های کوچک است که حرف بزرگی برای گفتن ندارند، مگر شنا در حوضچه‌ی بالای آبشار یا در سراب یخ‌زده‌ی نیلوفر و از عاشقی گفتن. ما همراه جزییات فردی داده‌شده در متن حرکت می‌کنیم. تصاویر را دنبال می‌کنیم. از آن گوشه‌ی سکو به تماشای آبشار می‌نشینیم. همراه می‌شویم با ترس‌ها



هیزم، پل شکسته و پل چوبی همانقدر شی هستند که دیگر پدیده‌ها در جهان از جمله مرگ، کیوان، قاسم، سهراب و روای.

در این نگاه انسان از معانی متعالی و بزرگ، عمیق و غایت‌شناسانه فارغ شده و انسان است و چه بسا زیاده انسانی. در این نگاه است که هم اشیا و هم انسان به خودشان بازگردانده می‌شوند؛ آنگونه که «هست» شده‌اند، نه آنگونه که از آن‌ها خواسته می‌شود (یعنی بود و ذات آنها).

کلبه‌ی آتش نام هر کلبه‌ای نیست، ولی هریک از ما می‌توانیم کلبه‌ی آتش خود را داشته باشیم. کلبه‌ی آتش فقط کلبه‌ی این داستان است که نزدیک پل شکسته است و «البته اگر از سکوی گوشه‌ی کلبه بالا می‌رفتیم و گردنمان را کامل به سمت دیوار کج می‌کردیم، می‌توانستیم قسمت کوچکی از آبشار را ببینیم.» این، همان نام‌گذاری پدیده‌هاست. این پدیده از آن‌ها داستان است، پدیده‌ی کلبه‌ی آتش که همیشه بیرون یا داخل آن آتش روشن می‌کنند

دلایل قابل قبول همگان فهم می‌رویم. این ناخودآگاه ذهن ماست. در این داستان مرگ نه بر مبنای مألوفی که همگان را به چرایی این مرگ و غم و امر نیستی و فکر به این نیستی وامی‌دارد، که این بار مرگ برای راوی مبنای یادآوری خاطرات خوش است. هر چند داستان بر مرز باریک اندوه و سرخوشی، آن هم سرخوشی نیچه‌ای، حرکت می‌کند و این کاری است بس گران، ماندن در این مرز. در «کابوس نوشتار» مرداد عباس‌پور می‌گوید: «بین اندوه و شادی یه جایی هست مثل یه مسافر خونه قدیمی. باید اون و پیدا کرد و در اون اقامت کرد و نوشت.»

در اینگونه ادبیات و هنرها عادت می‌کنیم کمی دنبال نظر جمع نباشیم، حتی اگر منطقی باشد. دالیلمان را خودمان پیدا کنیم و راهمان را خودمان بیابیم. نقطه‌ی اشتراک ما در میان گذاشتن همین چیزهاست، فقط از آن‌ها گفتن. این مسیری است برخلاف تک‌صدایی و تسلط صدای غالب. صدای اینگونه داستان‌ها، صدایی است که به انسان هویت فردی بخشیده و حضور او را در جمع بدون مضمحل شدن فردیتش تضمین می‌کند. داستان نیاز به نگه داشتن همین دوره‌می‌های کوچک را نشان داده و همین معنای کوچک سبب شده این داستان بازنمایی واقعیت بیرونی جامعه‌ای نباشد که هنوز در پی معناهای کلان است، بلکه نشان وضعیتی از جامعه است بدون این که دلایل منطقی و عقلانی شناخته‌شده را پیش بکشد. شاید پس‌زدن این دلایل ما را به رهیافت و دلایل تازه برساند و این در تضاد با درک انسان امروز جامعه‌ی ما نیست.

جامعه‌ی پسامدرن جامعه‌ای است که مدام در حال پوست انداختن است. جامعه‌ی ما، جامعه‌ای بیناسنت، مدرن و پسامدرن است، جامعه‌ای بسیار تازه که حتی شاید در غرب فرصت تجربه‌ی آن به این شکل وجود نداشته‌است. در آخرین جمله‌ی داستان داریم: «زندگی روزبه‌روز خالی‌تر می‌شود» و این همان جایی است که سرخوشی راوی/ نویسنده را می‌سازد. اکنون فرصت یافتن راه‌ها و معناهای تازه و گذر از باورها و قواعد گذشته فرا رسیده است، همانطور که راوی از مرگ، داستان خاطرات خوش می‌سازد و هزار جور معنی تازه در داستانش می‌آفریند.

اینگونه پرداختن به جهان، بیرون آمدن از دایره‌ی امن شناخته شده است و روبه‌رو شدن با چیزهای تازه؛ چه بسا جهان را بهتر بشناسیم و به آرامش و لذت بهتری برسیم. اگر شهامت روبه‌روی با ناشناخته‌های

و تاریکی و صدا زدن‌ها و منتظر دست تکان دادن قاسم از لای شاخه‌های انبوه درخت بزرگ و میخ‌های روی دیوار، آن شکلی که اینجا نشان داده شده‌اند. با دیالوگ‌های بسیار ساده‌ای که نشان‌دهنده‌ی حس شخصیت‌هاست وقتی می‌خواهند قاسم را منصرف کنند، ما هم دلهره‌ی از دست دادن قاسم را پیدا می‌کنیم، بدون این که حواسمان باشد آیا داستان قرار است معنای بزرگی را به ما انتقال بدهد یا نه. اصلاً مگر قرار است هر چیزی از جمله داستان معنای خاصی را از نویسنده به خواننده برساند!

خواننده‌ی پرورده شده با هنر و ادبیات، خود می‌داند چگونه معنا را از متن بیافریند و نیازی به معنای در ذهن نویسنده ندارد. چه بسا خواننده غرق در لذت تصاویر، نیازی به معناسازی حس نکند و همین لذت فرو رفتن در تجارب فردی مهم‌ترین معنای زندگی‌اش باشد. همین و همین‌های این داستان، همین چیزهای کوچک و جزئی، زبان شاعرانه‌ی «مرداد» است به جهان بی‌نیاز از وزن و قافیه و صناعات بلاغی. این شعر و شعور و ادراک اوست از جهان. این معنای اوست و معنای آفریده‌ی هر کسی که اینگونه معنا را از جهان می‌طلبد. نیازی به چرایی نیست. خواننده می‌تواند بر اساس نشانه‌های متن چرایی‌های مختلف بسازد؛ از جمله بسته شدن پل شکسته و قدیمی که محبوب این پسرها بوده یا خودکشی کیوان و سکوت به خاطر خودکشی او. این پسرها در دوره‌می‌های قبلی هم، سیگار و تریاک داشتند. فقط آنجا حرف می‌زدند و اینجا ساکت‌اند. به خصوص که نویسنده به ترانه‌های عباس قادری که کیوان می‌خوانده، اشاره دارد، ترانه‌های سقاخانه و بلور شکسته و حتی ترانه‌ی ساده‌ی دوره‌م بودن. شاید دلیل سکوت دوره‌می‌های زیر این پل جدید، خودکشی کیوان باشد و ناراحتی آن‌ها از این که او را درست نمی‌شناخته‌اند، همین دلیل بسیار کوچک و جزئی و شاید کم‌اهمیت. ما عادت داریم دنبال دلایل محکم و عقلانی بگردیم. این دلایل کوچک از دیدمان می‌روند یا حائز اهمیت نمی‌شوند. ارزش اینگونه متن‌ها در چگونه گفتن است و این که از حکم قطعی و نظر همگانی برای همه‌ی انسان‌ها پرهیز می‌کنند. از عقلانیت و پیش‌فرض‌هایی که همه ناخودآگاه به دنبالشان می‌رویم، ما را آزاد می‌کنند. اینجا پیش‌فرض اصلی و منطقی این است که چرا کیوان خودکشی کرد! همه دنبال دلایل عقلانی روانشناسانه و جامعه‌شناسانه و حتی اسطوره‌ای و

هر دوره از تاریخ نبود، علم به آنچه در همان ابتدا دریافته بود بسنده می‌کرد و هنر هم این همه اشکال بیانی مختلف را تجربه نمی‌کرد.

تمرکزگذاری و طراحی شبکه‌ی استدلال یا شبکه‌ی معنایی گرد یک مطلب، بیشتر از این که کار داستان مدرن (نه مکتب مدرنیست) یا پست‌مدرن باشد، کار مقالات و نظریات علمی یا علم‌محور است. حتی اشاره‌ی غیرمستقیم هم در داستان، تأثیرگذاری کمتری دارد نسبت به حاشیه‌راندن مطلب اصلی. وقتی متنی حرف اصلی را به حاشیه می‌راند، این حاشیه‌ها و فاصله‌ها و مناسبت آنها از مطلب اصلی است که نه تنها از حرف زدن و مفهوم‌پردازی درباره‌ی مطلب اصلی جلوگیری می‌کند، بلکه خواننده به خوبی می‌تواند آن حرف نگفته را از این فاصله‌ها و حواشی درک و دریافت کند. پیتر پیکسل می‌گوید: «داستان آن چیزی است که کسی نمی‌خواهد بگوید.» قدرت فعالیت ذهنی خواننده و میزان اثر این شیوه حتی بیشتر از بیان و حرف زدن با شیوه‌ی غیرمستقیم و قرار دادن حرف و معنا در زیرلایه است. چه بسا که فعالیت بیشتر ذهنی خواننده را نیاز دارد در پیدا کردن نقطه‌های سکوت و برقراری رابطه‌ی تازه و ناشناخته‌ی این حرف در سکوت با حواشی بیان شده. شیوه‌ی بیانی جزئیات گسترده، ساختن تصویر به جای حرف زدن و یا به جای حرف‌های گل‌درشت و شعاری زدن، در عین این که خواننده را به زبان بسیار فردی و تجربه‌شده‌ی خودش بازمی‌گرداند، نشان می‌دهد متن از حس و ادراک و شعر و شعور نویسنده از تجاربش در جهان برخاسته است. این زبان دیگر نه زبان شناخته‌شده و عمومی است، که برای انتقال سریع پیام و معنا از گوینده به شنونده کارکرد دارد، این زبان خودش خود را درخور معناهای ادراکی خویش می‌سازد. به یاد بیاوریم نام‌گذاری کلبه آتش، میخ و پنجره و پل که قبل‌تر از آنها گفته شد. با این روش، زبان نیز از حالت تیپ خارج شده و منحصر به فرد نویسنده می‌شود و خواننده را نیز به این شیوه‌ی نگرستن به جهان و یافتن زبان زنده و زایای خود رهنمون می‌کند.

بینامتنیت این داستان کمک به درک بهتری از متن و درک بهتری از ذهن نویسنده دارد، ولی حتی اگر کسی این بینامتنیت را نشناسد، باز هم می‌تواند معنایی از متن درک کند. به همین دلیل است که نمی‌توان گفت او دیگر معنایی را که باید درک نمی‌کند و نمی‌تواند با

جهان متن ارتباط و ادراک حاصل کند. چه بسا معنایی که او ادراک می‌کند از معنای کسی که بینامتنیت این داستان را فهمیده و مثل یک پیش‌فرض در ذهن اوست، معنایی جدیدتر و ناشناخته‌تر و حتی بهتر باشد. مهم متفاوت بودن است حتی به قیمت زشت بودن. هر فرد در اولین مواجهه‌ی خود در مسیر انتخاب شیوه‌ی بیانی‌اش باید به دو رویکرد بازگردد. رویکرد جدی، منطقی، عقلانی و جامعه‌شناسانه یا رویکرد غیرجدی و بازیگوشانه. از پس این دو نوع رویکرد است که متن‌ها با صدای تک‌گفتارانه‌ی نویسنده یا گزارشگرانه در هر دو نوع رویکرد سر برخواهند آورد تا هر خواننده، خود، ادراک کند جهانی را که متن ساخته است. در رویکرد غیرجدی یا رویکرد جدی گزارشگرانه‌ی سرد است که نوشته به سوی چند صدایی رفته و از همگرایی در جهت اثبات یک نوع اندیشه و آن هم موضع نویسنده نسبت به سوژه داستان خارج می‌شود. واگرایی و تکثر معنا و نسبی‌گرایی معنا زاده این نوع نگاه به جهان و این شیوه‌ی بیان است.

در این داستان نگاه نویسنده به مرگ و خودکشی نگاهی غیرجدی و بازیگوشانه است. چه بسا در پس این نگاه است که نویسنده منطق خشک جهان واقعی را می‌شکند و ادراک متفاوتی برای شناخت جهان واقعی ایجاد می‌کند. این متفاوت دیدن جهان، خود می‌تواند یک نوع راه باشد برای ماندن و ادامه دادن، راه متفاوتی که خواننده آن را از این گونه متن‌های رها از معناهای متعارف، دریافت می‌کند، بدون این که نویسنده در پی دادن چنین راه و معنا و یا هیچ معنای خاص دیگری باشد. اینجا دیگر جهان بیرون، که ما آن را شناخته‌ایم، مرجع نیست. جهان متن است و نگاهی که به جهان انداخته و آن را گزارش می‌دهد. جهان خود را می‌سازد تا خواننده درکی تازه بیابد، شاید کورسویی برای کسی و نه نجاتی برای همگان انسان.

در این نوع نگاه به جهان و این نوع بیان نه قرار است دنبال مقصر بگردیم نه راهی برای درمان داریم. مجبوریم بشناسیم و بپذیریم که یک فردیم و در این جهان آشفته هریک راهی را باید بیابیم که راه خودمان یک نفر است. دیگر دوران نجات و یک نسخه‌ی نجات تمام شده است. اینجا هم راوی از پرداختن به مرگ کیوان طفره می‌رود، ولی با ساختن روزهای گذشته و اخیر، وضعیت کیوان و خودش را بیشتر از اینکه در جستجوی چرایی باشد، افشا می‌کند. در هنر و ادبیات هر کس فقط راه شناخت، راه دوام

حتی اگر در چشم عقلانیت یافته‌ی ما منفعل به نظر بیاید. او انتخاب می‌کند از این جهان یک شکل ما کنار بکشد. جهان یک‌شکلی که دنبال کارهای بزرگ با معناهای بزرگ معقول و شناخته شده و آزمون پس‌داده است. این پسرها گردش می‌روند، دورهم هستند حتی زیر پل چوبی. این‌ها کنش و حرکت است هر چند بسیار کوچک. آن‌ها با حرف زدن یک نفرشان از عشق، همگی قصد می‌کنند عاشق شوند و این ناظر بر نگاه تازه‌ی جوانان است، نه حرکت بر مدار تودگی و یک‌شکلی. آن‌ها هر یک به شیوه‌ی خود عاشق می‌شوند. عاشقیت قاسم با عاشقی کردن کیوان و شاید عاشقی سهراب کم حرف و تودار، متفاوت است و عاشقی این‌ها با عاشقی کردن راوی.

ما جهانمان را درک می‌کنیم، جهانی که زیست‌بوم ماست، ولی چگونه این ادراک را بیان می‌کنیم؟ شیوه‌ی بیان ما منحصر به خودمان است یا ما نیز به شیوه‌ی دیگران آن را بیان می‌کنیم؟ آیا وقت آن نرسیده است که هر فرد که زیست‌بوم منحصر به خود را تجربه می‌کند و متفاوت از دیگری جهان را ادراک می‌کند، شیوه‌ی بیان فردی خود را نیز داشته باشد؟ آن هم در جهانی که «روز به روز خالی‌تر می‌شود» و این خالی شدن نه تنها ما را نگران نمی‌کند، که فرصت دوباره دیدن و خوب دیدن و جور دیگر دیدن را برایمان فراهم می‌کند.

و راه ماندنی را که یافته نشان می‌دهد، بدون این‌که بخواهد اندیشه‌اش را برای دیگری تجویز کند. دیگر در علوم طبیعی از ریاضی و فیزیک تا علوم انسانی، در فلسفه تا نظریه‌ی ادبی و در علوم متافیزیک تا ادیان و اسطوره که کارشان شناسایی و برجسته کردن ویژگی‌های یک پدیده و همسو کردن پدیده‌ها از راه ویژگی‌های مشترک و طبقه‌بندی کردن است نیز، ارائه‌ی نظر و حکم قطعی جایگاه و جاهتی ندارد. اینجا من می‌خوانم و چه بسا از بین این همه راه بتوانم راهی برای خود بیابم. ادبیات و هنر پژوهش است، پژوهش برای دست یافتن به چیزی که نمی‌دانیم یا نتوانسته‌ایم بیابیم.

این نگاه پژوهش‌گونه به جهان و به هنر و ادبیات، توان رویارویی فرد را با واقعیت عریان جهان سنجه می‌کند. واقعیت عظیم بی‌معنا بودن جهان و این که انسان ناگزیر است در برابر هجوم این بی‌معنایی جهان، خود از آن معنا بسازد. این حمله‌ی بی‌امان ابدیت است بر مدت کوتاه زندگی انسان و انسان درمانده است از تسلط بر این حجم ابدیت بی‌معنایی جهان. پس ناچار است به یافتن معنایی برای خود. دوران انسان امروز دوران معناهای یکسان برای همگان نیست. انسان امروز به فردیت خود، خودخواسته یا ناخودخواسته، آگاهی یافته و تبعات آن را درک کرده است. راوی با پرهیز از معناهای متعارف از جمله علل

منطقی خودکشی کیوان، در پی ساختن ادراک فردی خویش از سوژه داستان، مرگ کیوان است. از بهترین تبعات این‌گونه نگریستن به مسائل و جهان، بیرون آمدن از زیر پرچم تودگی و قرار گرفتن در مسیر شدن انسان و ساختن خویش است به دست خود و از سخت‌ترین این تبعات درک تنه‌بودگی است در این فرایند یافتن و ساختن. این انسان شهامت رویارویی با خود واقعی جهان را دارد. او با تمام ترس‌هایش عاشق زندگی است، همانگونه که راوی و قاسم و کیوان عاشق زندگی هستند هر یک به شیوه‌ی خویش. این انسان خود کنشگر است،





یادداشتی بر رمان «ناطور دشت»

بنگاه انتشاراتی رندوم هاوس که بزرگ‌ترین گروه انتشاراتی جهان است. در سال ۱۹۹۹ کتاب ناتور دشت را به‌عنوان شصت و چهارمین رمان برتر سده بیستم معرفی کرد. با وجود آنکه از سال ۱۹۶۱ تا ۱۹۸۲ این رمان، جزو آثار ممنوعه یا به شدت سانسور شده بود و در بعضی مناطق آمریکا به‌عنوان کتاب نامناسب و غیراخلاقی شناخته شده بود، اما در آینده‌ای نزدیک توانست تبدیل به دومین اثر تدریس شده در مدارس ایالات متحده گردد.

مدتی پیش، من در یکی از نوشته‌های چاپ نشده‌ام در واگویی‌هایی که راوی شخصیت داستانی دارد و بعد از خواندن رمان همسایه‌های احمد محمود نوشتم که چرا دنیا هولدن کالفیلد را می‌شناسد، اما خالد را نه، چرا مادام بواری را می‌ستاید، اما بلور خانم را نه. امسال و بعد از این که فرصتی پیش آمد تا بعضی از آثار مشهور جهان را بار دیگر بخوانم باز به این پرسش رسیدم و سعی کردم شاید پاسخ یا پاسخ‌هایی پیدا کنم. گمان نمی‌کنم در این مورد به نتیجه‌ی دلخواهی رسیده باشم، چون هنوز فکر می‌کنم احتمالاً و به دلایلی که قطعاً در این فرصت پیش نخواهد آمد، در حق خالد و بلور خانوم اجحاف شده است. اما حاصلش دستکم بررسی کمی بیشتر موشکافانه‌ی رمان ناتور دشت شد.

هولدن، قهرمان ناتور دشت نوجوانی است که برای بار چندم از مدرسه‌ای که در آن درس می‌خوانده اخراج شده است. او با وجود آنکه سه روز فرصت دارد تا در خوابگاه بماند و چهارشنبه روزی به خانه برگردد، طاقت نیاورده و از خوابگاه بیرون می‌زند. کل رمان، وقایع سه روز زندگی هولدن در اجتماعی است که بودن در آن هر لحظه بیشتر باعث بروز انزجار و نفرتش می‌شود. بعضی از منتقدین دلایل بروز این رفتارهای هولدن را گذر از دوران بلوغ می‌دانند، یا

ناطور دشت برگردان The Catcher in the Rye است. ترجمه‌ی عنوان "Catcher in the Rye" به فارسی کار راحتی نیست. Catcher در انگلیسی به کسی می‌گویند که می‌گیرد و متداول‌ترش کسی است که توپ را در بازی بیس‌بال می‌گیرد، Rye هم مزرعه‌ی غلات است. عنوان از آنجا آمده است که هولدن، قهرمان تازه پا به جوانی گذاشته‌ی داستان آرزو دارد تا کودکانی که مشغول بازی هستند را بپاید تا اگر نزدیک پرتگاه شدند آن‌ها را از سقوط نجات دهد. این را از متن یک ترانه که بعد می‌فهمد اشتباه شنیده است گرفته است: ("If a body catch a body comin' through the rye") شاید برای همین است که آرزو می‌کند بتواند همه‌ی کسانی را که بر دیوارهای مدرسه «دهنتو...» می‌نویسند بکشد و همه‌ی سعی‌اش این است که آن را از دیوارهای زندگی پاک کند تا بچه‌ها آن را نبینند و می‌داند که امکان‌پذیر نیست: «اگه یه میلیون سالی هم وقت داشته باشی وقت نمی‌کنی حتی نصف دهنتوهای توی دنیا رو پاک کنی.»

شاید «ناطور دشت» زیباترین ترجمه‌ی این عنوان از انگلیسی به فارسی باشد، اما برعکس متن زبان اصلی اجازه نمی‌دهد تا خواننده ارتباط آن را با این آرزوی هولدن بلافاصله دریابد. Catcher در زبان اصلی کلمه‌ای به‌روز و پرکاربرد است، اما ناتور در زبان فارسی ورافتاده و کهنه و فراموش شده. گویا در نخستین ترجمه از روی اشعار کهن فارسی و از بوستان پنجم سعدی وام گرفته شده است:

یکی روستایی سقط شد خرش
علم کرد بر تاک بستان سرش
جهاندیده پیری بر او بر گذشت
چنین گفت خندان به ناتور دشت
مپندار جان پدر کاین حمار
کند دفع چشم بد از کشتزار و...



واقعی بی تأثیر نبود، مثل قتل جان لنون، اسطوره‌ی موسیقی راک و مؤسس گروه بیتلز توسط فردی به نام مارک دیوید چپمن که بارها ادعا کرده که انگیزه اصلی کشتن لنون بعد از خواندن کتاب ناتور دشت به او الهام شده است. اما نویسنده‌ی این رمان برخلاف شخصیت پر ادعایش خانواده تشکیل داد، سال‌های سال زندگی کرد، خواند، نوشت، پیر شد. با هیچ‌کس این روند طی شدن زندگی و گذر عمر را در میان نگذاشت و همراه با هولدن تبدیل به خاطره‌ای شد. او حتی واکاوی آن دوره‌ی طولانی سکوت و عزلت‌نشینی‌اش را هم برای آیندگان گذاشت، برای پنجاه سال بعد از مرگش که بیشتر خوانندگان امروزش هم مثل خودش تبدیل به غبار شده باشند.

هولدن کالفید متفکری است که خود از متفکر بودنش آگاه نیست، او نوه‌ی ادبی هاکلبری فین است، اما درس خوانده‌تر و مدرن‌تر و پسر یک پدر و مادر نیویورکی مرفه.

هاکلبری فین هم جوانی است فراری از دنیای سراپا

او را شخصیتی با القاب متنوع در علم روانشناسی خطاب می‌کنند که معمولاً به افراد با احتمال بروز رفتارهای خطرناک اطلاق می‌شود، نسبت‌هایی مثل اسکیزوفرنی، دو قطبی، همجنس‌گرایی، افسردگی و ... اما سخت است به کسی که می‌خواهد نگهبان دشت کودکان باشد نگاه‌هایی تا این حد بدبینانه داشت. به‌خصوص که خوانندگان بسیاری در سراسر جهان با بخش‌های زیبای از حرف‌های او احساس همذات‌پنداری داشته و دارند، فقط جسارت بر زبان آوردنش را ندارند. هولدن هم ندارد، او هم در برابر همه‌ی این به‌قول خودش عوضی‌بازی‌ها کاری جز زدن ندارد. او هم در ظاهر لبخند می‌زند و غرولندهایش را فقط با ما که می‌خوانیمش در میان می‌گذارد. او می‌داند که برای زیستن در این دنیا چاره‌ای نیست جز این که گاه و بیگاه هم‌رنگ جماعت شد: «همیشه به یکی می‌گم از ملاقت خوشحال شدم در صورتی که هیچم خوشحال نشدم. گر چه فکر می‌کنم آدم آگه بخواد زنده بمونه باید از این حرفا بزنه.» برای سلینجر خوشحالی و خندیدن است که مهم‌ترین چیز است و شاید مهم‌ترین هدف از نوشتن و خلق اثر هنری را در خنداندن می‌داند، خنده‌های واقعی و نه قلابی. او از نویسنده‌های خشک و جدی تبری می‌جوید. از همینگوی، از سامرست موام و باقی هم‌عصرانش. اما داستانی از رینگ لاردنر می‌خواند که دوستش دارد: «داستان خیلی بهم چسبید. یه چیز محشر راجع به کتابه اینکه که اقلکم گاهی آدمو می‌خندونه.» او خوشبختی را تنها برای خودش نمی‌خواهد، در دلش آرزویی پنهانی در سر دارد، دنیایی که او از داشتن چمدان گرانبیست و خوردن صبحانه‌ی مفصل دچار عذاب وجدان نشود: «خیلی افسرده می‌شم من برای صبحونه ژامبون و تخم‌مرغ بخورم و یکی دیگه قهوه و نون سوخاری.»

البته احتمال خطرناک بودن یا خطرناک شدن هولدن هم امر بعیدی نیست، همان‌طور که سلینجر در زندگی شخصی و حرفه‌ای‌اش رفتارهای عجیبی از خود بروز داد، مثل کتک زدن خبرنگارها و حبس طولانی‌مدت خود و خانواده‌اش در نیوهمپشایر. و این ایده را پررنگ‌تر می‌کند که هولدن کالفیلد، همان رؤیای نوجوان مانده‌ی جروم دیوید سلینجر است، که اگرچه مثل سیمور در یک روز خوش برای موزماهی خودکشی نکرد، یا مثل هولدن ناتور دشت راهی بیمارستان روانی نشد، اما کم هم در دنیای

حاضر بودم با یه حرومزاده‌ای مثل استرادلیر هم اتاق بشم. اقل چمدوناش به‌خوبی مال من بودن.»

اگر برای اکثر آدم‌ها دوره‌ی بلوغ همراه با دردهای جسمی و تغییر در برخی از اندام‌هاست، برای هولدن با درد روحی همراه است. او برای ورود و پیوستن به دنیای آدم بزرگ‌ها مقاومت می‌کند، به همان دنیای مشنگ‌ها و عوضی‌ها و حرامزاده‌ها که خلوص و بی‌ریایی دوره‌ی کودکی خود را فراموش کرده و همرنگ جامعه‌ای شده‌اند که از آن‌ها می‌خواهد طبق الگوهای تعیین شده رفتار کنند. همان مردمی که صادق هدایت ما، آن‌ها را رجاله‌ها خطاب می‌کند. وقتی ن‌ها نداشتبرای تماشای پیاونوازی ارنی به کازینو می‌رود با نگاهی از بالا به پایین جمعیتی را که برای ارنی کف می‌زنند نگاه می‌کند و می‌گوید: «به‌خدا اگه نوازنده‌ی پیانو یا هنرپیشه‌ی سینما بودم و این مشنگا فکر می‌کردن من خیلی محشرم حالم به‌هم می‌خورد. مردم همیشه واسه چیزا و آدمای عوضی دست می‌زنن. اون مشنگایی که دست می‌زنن اگه بهشون فرصت بدی همه رو خراب می‌کنن.»

هولدن، از جهان دوگانه‌ای که در آن زندگی می‌کند بیزار است، جهانی که به او اجازه می‌دهد بدون در نظر گرفتن سن و درازای پول، بدن زنی را کرایه کند؛ اما برای نوشیدن اسکاچ سن او را یادآوری و با کوکا از او پذیرایی می‌کند. او خودش نیز در این جهان بینابینی دست و پا می‌زند. گاهی ادای آدم بزرگ‌ها را در می‌آورد، در حالی که نگران بچه‌هاست و قصد دل کندن از دنیای بچگی را ندارد. مراقب بچه‌های است که نمی‌تواند بند کفش اسکیتش را ببندد. و برای بچه‌های که حوصله‌اش در سینما سر رفته، در حالی که مادرش به او توجه نمی‌کند و برای شخصیت فیلم گریه می‌کند غصه‌دار است. بعضیا اینجوری‌ان. برای یه فیلم چرت و پرت اشک می‌ریزن. ولی تو بیشتر موارد حرومزاده‌های پستی‌ان.

او نسبت به غرایز خودش آگاه است. او در هر لحظه که در حال واکاوی آن جهان عوضی است، همزمان خودش را نیز شرح می‌دهد. وقتی وارد هتل می‌شود می‌گوید: «گندِ آدمای منحرف جنسی کل هتلو برداشته بود. احتمالاً من تنها حرومزاده‌ی معمولی اونجا بودم.» و اعتراف می‌کند که خودش هم به این چیزهای گند فکر می‌کند: «این مشکل منه. من تو ذهنم شهوت‌پرست‌ترین آدمی‌ام که تو عمرت دیدی. گاهی می‌تونم تصور کنم اگه دست بده چه کارای

دوز و کلک و رشوه. در هاکلبری فین هم مثل ناتور دشت راوی عاقل‌تر از آن است که خودش فکر می‌کند و نگاهش به دنیای آدم‌ها صداقت خالصی دارد. همینگوی می‌گوید: «کل ادبیات مدرن آمریکا مدیون یک کتاب مارک تواین به نام هاکلبری فین است.»^۱ به‌نظر می‌رسد سلینجر حتی شروع و پایان رمان ناتور دشت را هم با اقتدا به جد ادبی‌اش نوشته است. هاک فین رمان را این‌طور شروع می‌کند: «شما تا قبل از اینکه کتابی تحت عنوان ماجراهای تام سایر را نخوانده باشید، مرا نخواهید شناخت، اما مهم نیست. آن کتاب به قلم آقای تواین است و حقیقت را گفته، اما کش داده است.» هولدن نیز این‌طور شروع به حرف زدن می‌کند: «اگه واقعاً می‌خوای قضیه رو بشنوی، لابد اول چیزی که می‌خوای بدونی اینه که کجا به دنیا اومدم و بچگی گندم چه جوری بوده و پدر مادرم قبل به دنیا اومدنم چیکار می‌کردن و از این جور مزخرفات دیوید کاپرفیلدی، ولی من اصلاً حال و حوصله‌ی تعریف کردن این چیزا رو ندارم. این حرفا کسلم می‌کنه.» او و هاک ماجرای خودشان را با ابراز بی‌حوصلگی شروع می‌کنند، اما ما را به عمق جهان پیچیده‌ی خود می‌برند. هاک در پایان داستان پرفراز و نشیبش می‌گوید: «من دیگه حرفی برای گفتن ندارم و از این بابت خوشحالم. اگه از اول می‌دونستم که نوشتن کتاب اینقدر مشکله، به‌هیچ‌وجه شروع نمی‌کردم و دیگه هم این کارو نخواهم کرد.» هولدن نیز در پایان کتاب و در فصل بیست و شش ناتور دشت می‌گوید: «دیگه نمی‌خوام بیش‌تر از این چیزی بگم... حالشو ندارم. جداً حالش تعریف‌کردنشو ندارم.»

هولدن یک ایده‌آل‌گرای مرفه روشن‌فکر خوش‌قیافه‌ی بی‌اعصاب عمیقِ درونگراست. او همزمان که می‌تواند انسان‌های ضعیف را درک کند، اما به آنها چیزی بیشتر از احساس ترحم ندارد. صدای اکلی از لای پرده کوفتی حموم می‌اومد. سینوساش مشکل داشت. آدم مجبور بود یه خورده دلش برا حرومزاده‌ی دیوونه بسوزه. همچنین او دو صفحه درباره‌ی چمدان اسلیگل می‌نویسد و این که مجبور می‌شود چمدانش را که از چرم طبیعی بود جمع کند تا اسلیگل که دو ماه با او هم‌اتاقی بود با دیدن چمدان او احساس حقارت نکند: «می‌دونم گفتنش خیلی بده، ولی ممکنه از کسی که چمدون ارزون‌قیمت داره بدم بیاد. به خاطر همینه که

۱- هنر داستان‌نویسی، دیوید لاج، ترجمه‌ی رضا رضایی، ص

لجنی بکنم.»

اگر از مفاهیم درون رمان بگذریم، سلینجر در نوشتن این رمان از تکنیک‌های زیادی بهره برده که زبان این رمان را ساخته است. شخصیت هولدن در این رمان از کلمه‌ها و خصوصیات نحوی خودمانی استفاده می‌کند و به نظر می‌رسد که دارد خودجوش و فی‌البداهه داستان نقل می‌کند، نه با روش سنجیده و صیقل‌یافته‌ی نوشتاری. روس‌ها به این روش اسکار می‌گویند. در تکنیک اسکار، کار ما به‌عنوان مخاطب بیشتر شنیدن است تا خواندن: «داشتم از کنار دو نفر رد می‌شدم که به درخت کریسمس رو از کامیون پایین می‌آوردن. یکیشون به اون یکی گفت بگیر بالا اون دسه خرو. به‌خاطر مسیح بگیرش بالا. مطمئناً واسه حرف زدن از یه درخت کریسمس لحن قشنگی بود.» همچنین پُر است از اشتباهات دستوری و جمله‌های بدون فعل که البته در زبان اصلی بیشتر از ترجمه مشهود است. کار ما به‌عنوان مخاطب بیشتر شنیدن است تا خواندن، انگار در رستوران یا قطار با غریبه‌ای وراج طرف شده‌ایم که البته اینطور نیست. این برداشت، نتیجه‌ی ساعت‌ها تلاش و بازنویسی‌های حساب‌شده‌ی نویسنده است.

همچنین در لحن هولدن با تکرار مواجهیم. او همین‌طور به‌خصوص الفاظ عامیانه را زیاد تکرار می‌کند، مثل: یارو، عوضی، چاچول باز، مشنگ، احمق، لاشی، حرومزاده.

هولدن در بیان حس‌هایش اغراق می‌کند که از مشخصه‌های نوشته‌های پست‌مدرن است: «تو سرسرا پرنده پر نمی‌زد، بوی گند پنجاه میلیون سیگار می‌داد، فیبی اون ور تخت خوابیده بود. یه میلیون مایلی دور بود. مدیر تو دفتر نبود، ولی یه خانمی نشسته بود که صد سالی سن داشت و از این قبیل جمله‌ها. درست است که سلینجر در نوشتن این اثر از استعاره‌های شاعرانه، فراز و فرودهای گاه و بی‌گاه و هرگونه زیبایی‌شناسی پرهیز کرده و از زبانی سطح پایین استفاده کرده است، اما استفاده از این زبان به این معنی نیست که هولدن بلد نیست با ادبیات مناسب حرف بزند، اتفاقاً او انگلیسی را بهتر از هم‌کلاسی‌هایش می‌داند و تنها نمره‌ی قبولی که آورده در درس انگلیسی است. مثل انشایی که برای استرادلیر درباره‌ی دستکش برادرش نوشته و یا نامه‌ای که در پای برگه‌ی تاریخ برای آقای اسپنسر نوشته است: «آقای اسپنسر عزیز، همه‌ی چیزهایی

که درباره‌ی تاریخ مصری‌ها بلدم همین است. اگرچه درس‌های شما بسیار جالب توجه بودند، علاقه‌ای به تاریخ مصری‌ها ندارم. اگر در این درس مردودم کنید، از نظر من اشکالی ندارد. ظاهراً به‌جز انگلیسی همه درس‌ها را مردود می‌شوم. با احترام، هولدن کالفیلد.» در همان صفحه بعد از این که آقای اسپنسر نامه‌ی او را بلند می‌خواند می‌گوید: «اگه اون این مزخرفات رو نوشته بود، من هیچ وقت بلندبلند نمی‌خوندمش. من اون یادداشت کوفتی رو برای این نوشته بودم که برای مردود کردنم احساس گناه نکنه.» و به این ترتیب او نسبت به احتمال احساس عذاب وجدان معلم تاریخش هم احساس مسئولیت دارد.

سلینجر در این کار مدام در حال آشنایی‌زدایی است. هولدن پرخاشگر، اگر استثنائاً از صفت‌های مثبت برای خطاب کردن بعضی‌ها استفاده می‌کند باز در جهت تمسخر و تحقیر آن آدم‌هاست، صفت‌هایی مثل شازده، متواضع، بی‌ظنیر و ... «دم بیرون زدن از اتاق یه نگاهی به پنجره انداختم بینم منحرفا چیکار می‌کنن. ولی همه‌شون پرده‌هاشونو کشیده بودن. صبح‌ها در اوج تواضع بودن.» «آدمای خوبی‌ان. بی‌ظنیر! همون کلمه‌ای که ازش متنفرم. خیلی قلابیه. هر دفعه که می‌شنومش می‌خوام تگری بزنم.» او به سختی برای توصیف کسی صفت تک‌کلمه‌ای به کار می‌برد، بلکه آن‌ها را با نشانه‌ای در ظاهر یا رفتارشان توصیف می‌کند که برای اولین و آخرین بار با آن مواجه می‌شویم، به‌عبارتی او از تمام این صفت‌های مثبت و منفی آشنایی‌زدایی می‌کند و آن را مال خود می‌کند: «این پسره مورو، همونقدر حساس بود که کاسه توالت/قیافه‌اش شبیه کسانی بود که باهات حرف نمی‌زنن مگر کاری باهات داشته باشن (درباره شوهر مادر جین).»

هولدن مدام حرف می‌زند، بدون احساس خستگی و بدون ایجاد خستگی برای مخاطب و منظورش را با گفتن یک جمله رها نمی‌کند، بلکه ادامه می‌دهد و آن جمله را مختص خودش می‌کند: «هیشکیو نمیشه پیدا کرد که اندازه‌ی اسپنسر پیره سرشو تکون بده.» هولدن درباره‌ی سرتکان دادن اسپنسر باز هم توضیح می‌دهد: «نمی‌شد فهمید سر تکون دادنش از فکر زیاده یا ازون پیرمرداس که گوزو از شقیقه تشخیص نمی‌دن.» و یا در جواب یکی از هم‌اتاقی‌هایش که قصد دارند با هم بیرون بروند و از او می‌پرسد چه کسی باهاشون می‌آد می‌گوید: «همیشه دوس داره

بدونه کی می‌آد.» و به‌جای اینکه حرفش را تمام کند، به شکلی دور از انتظار ادامه می‌دهد: «به خدا اگه وسط دریای توفانی هم کشتیتش بشکنه و بخوان تو قایق جونشو نجات بدن، باز قبل این که پاشو بذاره تو قایق، می‌خواد بدونه کی پارو می‌زنه.» این تکنیک و این لحن هولدن تقریباً در تمام زمان استفاده شده و تبدیل به زبان داستان شده است.

از خصلت‌های بارز هولدن غرزدن، شاکی بودن و قضاوت کردن است، او مدام در حال نالیدن از این و آن است، اما ما آن را به دل نمی‌گیریم، چرا که اولاً خاصیت آبرونی دارد و هولدن خودش هر چند خط یک‌بار یادآوری می‌کند که «من آدم چاخانی هستم و اگه پاش باشه می‌تونم ساعت‌ها چاخان بگم.» و هم اینکه قبلاً به ما ثابت کرده که قضاوتگر منصفی است، یک جور چند آوایی در لحن و کلام هولدن، دستکم در ترجمه‌ای که خواننده‌ایم مشهود است. او درباره‌ی استرادلیر می‌گوید: «از خودراضی است، اما دس و دل‌بازم هس. جدی می‌گم، ببین. دوستیش کشکی بود، ولی اقلکم به بقیه سلام می‌کرد.»

اما متن در عین حال که با تمام قدرت به سمت استفاده از لحن عامیانه و سطحی می‌رود، در عین حال در بعضی قسمت‌ها شاعرانگی دارد که به یاد ماندنی است: «از خیلی مدرسه‌ها و جاهای دیگه رفتم، بدون اینکه بدونم دارم واسه همیشه می‌رم. از این خیلی شاکی می‌شم. به درک که خداحافظیش غم انگیزه یا ناجوره، ولی وقتی دارم از جایی می‌رم دوس دارم بدونم که دارم می‌رم.» یا «اکثر دخترا وقتی دستشون رو می‌گیری، دستشون تو دستت پژمرده می‌شه، یا فکر می‌کنن باید همه‌اش دستشونو تکون بدن. انگار می‌ترسن کسل بشن. اما جین فرق می‌کرد.» هولدن قبل از این که خوابگاه را برای همیشه ترک کند، مدتی پشت پنجره می‌ایستد و باریدن برف را تماشا می‌کند، اینجا یکی از ماندگارترین صحنه‌های داستان است که سلینجر با ساده‌ترین زبان از سفیدی و زیبایی برف حرف می‌زند: «با دست لخت یه گوله برف درست کردم. برفش جون می‌داد برا گوله کردن. ولی پرتش نکردم. می‌خواستم پرتش کنم بزمنش به یه ماشین اون طرف خیابون، ولی نظرم عوض شد. برف ماشینه رو سفید کرده بود، خیلی قشنگ بود. بعدش خواستم بزمن به شیر آتش‌نشانی ولی

اونم سفید و قشنگ بود. آخرشم پرتش نکردم. او برادرش الی که مُرده است را اینطور توصیف می‌کند: «اون نه فقط باهوش‌ترین عضو خانواده بود، یه جورایی هم ماه‌ترین بود.» که هیچ خصوصیت عینی ندارد و تعبیری کاملاً استعاری و شاعرانه است. و باز می‌گوید: «موه‌اش همچو قرمزی بود، خدایا چه پسر ماهی بود.» در صفحه‌های پایانی کتاب، وقتی فیبی سوار چرخ و فلک می‌شود می‌گوید: «نزدیک بود از زور خوشحالی بزمن زیر گریه. یا جیغ بکشم. نمی‌دونم چرا. به‌خاطر این که سوار چرخ و فلک شده بود و با اون بارونی آبیش که خیلی خوشگل شده بود.» هولدن تکه‌های شکسته‌ی صفحه‌ای که برای فیبی خریده بود را جمع کرده و توی جیبش می‌ریزد، چون دلش نمی‌آمد آن را دور بریزد. او آن تکه‌های شکسته را به فیبی نشان می‌دهد و جالب اینجاست که فیبی هم دلش نمی‌آید آنها را دور بریزد و نگاه‌شان می‌دارد.

همین‌طور هولدن درباره‌ی سه تا دختر در هتل می‌گوید: «اصلاً آداب معاشرت بلد نبودن و کلاه‌های غمگین و مسخره‌ای هم سرشون بود.» یا زمانی که برای بار چندم به نمایشگاه سرخپوست‌ها می‌رود که خود اشاره‌ی جالبی به جمعیتی خاص در قاره‌ی آمریکاست، احساسات درونی‌اش را این‌طور توصیف می‌کند: «همه‌چیز همون‌طور بود، هیشکی فرق نمی‌کرد. تنها چیزی که فرق می‌کرد تو بودی. نه اینکه مسن‌تر شده باشی و اینا. دقیقاً این نبود. فقط فرق کرده بودی. همین. این دفعه بارونی تنت بود، یا اونی که همیشه تو صف کنارت بود این دفعه سرخک گرفته بود و یکی دیگه هم‌رات بود. یا صدای دعوای مزخرف پدر مادرتو تو حموم شنیده بودی. یا از بغل اون چاله‌های آب تو خیابون که توش رنگین‌کمون بنزینی داشت رد شده بودی.» و در پایان رمان و در سطر آخر یکی از قشنگ‌ترین شعرهای جهان را می‌گوید: «دل‌م برای همه اونابی که از شون گفتم تنگ شده. حتی برای استرادلیر و اکللی. هیچ‌وقت به هیشکی هیچی نگو. اگه بگی دلت تنگ می‌شه.»

هولدن آرزو داشت وقتی بزرگ شد ناطور دشت شود، اما به‌نظر می‌رسد، غیر از خودش ناطورهای دشت دیگری هم هستند که او را از سقوط به

بارانی آبی‌اش و اینکه هر بار برای خودش اسم جدید انتخاب می‌کرد. و جین گالافر را. جین گالافر تا پایان داستان حضور پیدا نمی‌کند، اما ما او را می‌شناسیم، چون «عادت داشت مهره‌های شاهشو ردیف عقب نگه داره، براش مهم نبود کودن صداس بزَن.»

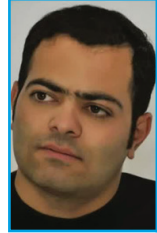
سلینجر در این رُمان بدبینی خود را به دین هم در چند جا نشان می‌دهد: «هر کسی رو تو انجیل از حواریون بیشتر دوس دارم. بعدِ مرگ عیسی خوبن، قبلش یه پول سیاهم بهش نمی‌دن. همش عیسا رو افسرده می‌کنن» یا «چرا کشیشا نمی‌تونن با لحن معمولی حرف بزَن؟ موقع حرف زدن خیلی حقه‌باز به‌نظر می‌آن.» و زمانی که با دو خواهر راهبه هم‌صحبت می‌شود نگران است مبادا بفهمند او کاتولیک نیست: «تمام مدتی که صحبت می‌کردیم اگه ترس اینو نداشتیم که ممکنه سعی کنن بفهمن که من کاتولیکم یا نه، بیشترم لذت می‌بردم.» و در انتهای رُمان وقتی مادر هولدن به فیبی می‌گوید: «خیلی خب بخواب. یه بوس به مامان بده. دعا خوندی؟» فیبی جواب می‌دهد: «آره. تو دستشویی خوندم، شب بخیر.» که یادآور «اخگرها»ی بکت است. وقتی هنری در جواب آدا که می‌گوید آدی صدایش را از مستراح شنیده است می‌گوید: «مگه بهت نگفتم بهش بگو بابات دعا می‌خونه؟ دعای بلند! برای خدا و انبیاش.»

با ارجاع به صحبت ساراماگو که گفته است نویسنده‌ها به جمعیت جهان اضافه می‌کنند باید اذعان کرد که هولدن جزو جمعیت جهان شده است که هرگز نخواهد مرد، همان‌طور که فلور در بستر مرگ فریاد زد: «آی بوواری پتیاره، من خواهم مُرد و تو زنده خواهی شد.» خود سلینجر هم بعد از رایزنی‌های سینماگران برای ساخت فیلمی از این رمان، هولدن را صاحب شخصیتی حقیقی و حقوقی دانست و پاسخ داد که هولدن راضی نیست. و به این ترتیب پسری هفده ساله توانست موقعیتی را خلق کند که هر آدمی با هر جنسیتی و در هر رده‌ی سنی با آن به‌طور کامل و یا تا حدودی احساس هم‌ذات‌پنداری کند.

«کلاه شکارمو گذاشتم سرم، همون جوروی که دوست داشتم لبه‌شو دادم عقب و با همه‌ی زوری که داشتم داد زدم: «خوب بخوابین کودنا. شرط می‌بندم همه‌ی حرومزاده‌ها رو بیدار کردم. بعدش زدم بیرون.» و این بیرون زدن هولدن از خوابگاه، ورودش به جهان داستانی شد که همیشه در یاد خواننده خواهد ماند.

پرتگاه نجات بدهند یا دستکم قصدش را در این داستان داشته‌اند. مثل هورویتس، راننده نیویورکی که به هولدن می‌گوید: «اگه تو ماهی بودی مادر طبیعت از تو مراقبت می‌کرد، مگه نه؟ تو که فکر نمی‌کنی وقتی زمستون بشه همه‌ی اون ماهیا زیر یخ می‌میرن، هان؟» او به هولدن می‌گوید: «چند سالته ها؟ چرا الان تو رختخوابت نیستی.» به‌نظر می‌رسد او یکی از نگهبان‌های دشت بود. و آنتولینی، معلمی که هولدن با سوءظن در صفحه‌های پایانی کتاب او را ترک می‌کند هم یکی از آن ناظورهاست. او آن شب همه‌ی سعی‌اش را دارد تا هولدن را از سقوط احتمالی نجات دهد. به هولدن می‌گوید: «همه‌چی آماده است واسه سقوط کسی که دنبال چیزی می‌گرده که محیطش نمی‌تونه بهش بده. یا خیال می‌کنه که محیطش نمی‌تونه بده. واسه همینم از جستجو دست می‌کشه. حتی قبل از اینکه بتونه درست و حسابی شروع کنه، نمی‌خوام بترسونمت. ولی یه جورایی می‌تونم خیلی واضح ببینم که یه جوروی به یه دلیل کاملاً بی ارزش شرافتمندانه می‌میری. مشخصه‌ی یه آدم نابالغ اینه که میل داره به دلیلی با شرافت بمیره. و مشخصه مرد بالغ اینه که میل داره به دلیلی با تواضع زندگی کنه. تو تنها کسی نیستی که از رفتار آدمای حیرون و حشت زده است و حالش به هم می‌خوره. از این نظر هیچ تنها نیستی.»

جالب اینجاست که هولدن که چند روز توانسته نخوابد درست وسط صحبت‌های جدی آقای آنتولینی احساس خواب‌آلودگی شدید دارد و مدام خمیازه می‌کشد، همان‌طور که وسط صحبت‌های اسپنسر پیر به سنترال پارک و دریاچه‌ی یخ‌زده‌اش فکر کرد. گویی او علاقه‌ای برای ماندن در دشت ندارد و سقوط را ترجیح می‌دهد. اما در نهایت فیبی است که او را نجات می‌دهد و مانع از فرار او از نیویورک می‌شود. تمام کسانی که در این رُمان آمده‌اند تبدیل به شخصیت‌هایی شده‌اند که در ذهن باقی می‌مانند، سلینجر از کنار هیچ‌کدام‌شان به‌سادگی عبور نکرده است و حتی یک نفر در این رمان نیست که ما او را به‌خاطر خصلت خاصی در رفتار یا مشخصه‌ای در چهره‌اش نشناخته باشیم. اسپنسر پیر را با بوی ویکس، استرادلیر خوش‌قیافه‌ی ظاهراً تمیز و مرتب که با تیغ کثیف صورتش را اصلاح می‌کرد، فیبی را با



جستاری بر دفتر شعر «آفتابگردان‌ها هم خدایی دارند» اثر: محمد جلیوند

تک درختی میان دشت
تمام تیرها
برایم دندان تیز کرده‌اند.

او گاهی، نگاهی به حمایت از محیط زیست
می‌پردازد و با طنزی در سطح می‌رود،
می‌گوید:

شنا ممنوع
قبول
فوتبال که می‌شود بازی کرد
در زاینده‌رود

شاعر بدون آن‌که از واژه‌ی خشکسالی استفاده
کند با چند حرف چند پهلو حرف خود را
زده است.
گاهی طنزهای جلیوند از سطح به عمق می‌زند
و شاعر از کلمات سایه‌دار استفاده می‌کند:

وقتی همه‌ی سردارها
سر دارند
من چرا سر بازم؟

انگار نیم بیشتری از واژه‌ها ایهام شده‌اند و تمام
شعر، متناقض‌نما شده است.
جلیوند گاهی شعر را دست می‌اندازد و کوتاه
سروده‌هایش کاریکلماتور می‌شوند:

صلح
جنگی‌ست
که کفن پوشیده است.

این دفتر ۱۰۲ شعر کوتاه را شامل می‌شود.
برآیند این مجموعه به ما نشان می‌دهد که
جلیوند، شعر نیمایی و شاملویی را به‌خوبی
می‌شناسد و به‌همین دلیل از تصنع و زانبازی
افراطی تن می‌زند.

جلیوند کارهای کوتاه درخشانی و مبتنی بر کشفی
دارد. او سعی می‌کند از زبان به‌طرز خلاقانه‌ای
استفاده کند و از زیاده‌گویی و حشو و زواید فاصله
بگیرد و طنزهای ملیحی را در رگرگه‌های سطرها
جاری کند:

عصرانه است برای دو نفر
یک صیاد و سه غزال
من، تو، چای دو غزال

جلیوند، شاعری شهری است. او مظاهر جهان
جدید را با ذهنیتش تلفیق می‌کند و از آنها
مفهوم جدیدی ایجاد می‌کند و به شعر عمق
می‌دهد:

این‌جا منطقه‌ی آزاد بود
کبوتری پر باز کرد
گرگ‌ها خوردندش

نمی‌دانم یک کبوتر می‌تواند سهم چند
گرگ باشد؛ ولی شاعر از منطقه‌ی آزاد ایهام
گرفته است و کبوتر و گرگ را استعاره و نماد
کرده است.

جلیوند در سروده‌هایش اغلب یک شاعر در گریز
از مسائل سیاسی و اجتماعی است؛ ولی او گاهی
درگیر می‌شود.



قطعه‌ی بالایی نیاز به تقطیع ندارد و باید در یک سطر نوشته می‌شد. همین‌گونه است قطعه‌ی زیرین

چشمانت را ببند
با لب‌هایت
حرف‌های بسیاری دارم

جلیلودین شعرهای عاشقانه‌ی جذابی هم دارد:

چشمانش غزل
گیسوانش مثنوی
صورتش سپید
دفتر شعر است
دختر ایرانی

این قطعه، شعر کاملی است که در عین سادگی می‌توان آن را از چند زاویه نگریست. شاعر به چشم معشوق، عاشقانه نگریسته است و آن را تنها عضو صادق انسان دانسته و گیسوان معشوق، مثنوی و بلند شده است و صورت معشوق، سپید یارو سپید و شعر سپید شده است. در مجموع، شاعر می‌خواهد بگوید که دختر ایرانی کلاسیک، مدرنیست است. شعر زیری هم زیباست و چند تأویله است:

تگرگ تگرگ
مترسک تیرباران شد
سبزه‌ها جوانه زدند.

چاشنی طنز از وجوه غالب دفتر شعر «آفتابگردان‌ها هم خدایی دارند» است. که در تم‌های تغزلی، اجتماعی و سیاسی شعرها ره باز کرده‌اند. شعر نباید همه طنز باشد؛ ولی طنز می‌تواند خلاقانه و هنرمندانه در لایه‌های پنهانی شعر نفوذ کند. شاعر گاهی عمیقاً در اشیاء و پدیده‌ها نفوذ می‌کند و با آنها صحبت می‌کند.

به خورشید پشت ابر
سلامم را برسانید
و بگویید:
آفتابگردان‌ها هم خدایی دارند.

نقد و بررسی کتاب مجموعه شعر «تهران چشم‌های تو» اثری از خشایار حدادیان

نگارنده:
جعفر محمدی واجارگاهی

این تعاریف ختم می‌شود داشته باشد. با این اشاره‌ها می‌خواهم برسم به کتاب تهران چشم‌های تو که شاعر تمام تلاش خود را کرده ابتدا خودش باشد و با این نگاه می‌خواهد از مشاهداتش خاص‌ترین بهره را برای رسیدن به شعر ببرد. باید بگوییم که در مجموعه شعر تهران چشم‌های تو شاعر ناظر به محتوا است به گونه‌ای که تناسب‌ها و اشکال و ایده‌ها علاوه بر این اینکه رابطه‌ی بیانی را نشانگر است، محتوا را رنگ و لعاب بیشتری می‌دهد. خشایار قلمرویی را برای شعر در خودش نشان می‌کند. به راحتی می‌تواند فتحش نماید؛ اما او برای فتح نیامده به نظر من اعتقاد دارد که صرف نظر از تکثر سطح شعر، جهان‌شمولی نگاه شعر وسیع‌تر از قلمرو سطحی آن است.

به بیان دیگر شعر علاوه بر حفظ رفتار طبیعی خود باید قادر باشد مخاطب را سمت و سویی متفاوت بدهد؛ به گونه‌ای که قلمروی حاضر شعر را نادیده بگیرد و خودش را در تصور و یا رؤیای دیگر و حتی یک واقعیت دیگر بکشاند.

گرچه این رفتار، رفتاری نو نیست؛ اما همین نگاه خود یعنی فتح تازگی‌ها و ورود به دنیای تازه‌تر و این اجازه را به مخاطبش می‌دهد که سفر درون‌متنی را مشاهده نموده و آغازگر باشد.

تداوم رابطه‌ها در شعر می‌تواند منوط به قصد شاعر در جنبه‌های مختلف شعر باشد و این تفکر هم در خیر و شر کلیت کار می‌تواند صورت‌های نوتری را نشان بدهد.

خشایار در این مجموعه یک تداوم که گویی ضرورت امضا شعری‌اش است را عرضه می‌کند به تعبیری ضرورت مشاهده شعرهایش تداوم رابطه‌هاست که از شهود درونی شعر و ناخودآگاه شاعر نشأت می‌گیرد. خشایار شعر را به گمان من یک آگاهی ترد شده و

در قرن حاضر شیوه‌ی نگارش و رفتار درون‌متنی برخی از شعرها به ظاهر نشانگر این است که وام‌دار شعر سپید هستند؛ اما شعر به ظاهر سپید، درون خود افکار و پیچیدگی‌هایی دارد که مختص خود شاعر است و همین امر باعث تفاوت‌آندیشی و به موجب آن باعث زیبایی و دوام هر چه بیشتر قلمرو شعر سپید می‌گردد و گستردگی این رفتارها و شمایل تفاوت‌هایی که مشاهده می‌شود آدمی را به اجبار و یا ناخواسته به سمت متفاوت دیدن و متفاوت اندیشیدن می‌کشاند. طوری که در یک مجموعه شعر می‌توان کانون توجه را به بخشی از شعر گذاشت که یا دیده نشده و یا طرحی که در آن صورت گرفته کمرنگ دیده شده و یا در طرح شکل گرفته درونمایه متفاوت رؤیت می‌شود.

در پیرامون بستری که شاعر با توجه به تصاویر و محتوا با محدوده‌ای که مخصوص و منحصر به خودش است می‌تواند نشانه‌گذاری‌های جالبی بعد از به سرانجام رسیدن شعر بدهد و این نگاه در مرحله‌ی نخست برمی‌گردد به مرکز توجه شاعر و تصاویری که در یک اثر به جا می‌گذارد و نشانه‌هایی که به موجب آن می‌بایست برای درک بهتر شعر به آنها توجه بیشتری نمود.

یک زندگی همان اندازه که سرشار است از رابطه‌ها و نشانه‌گذاری‌ها و تعاریف خودش مثل شب و روز، ابر، درخت، برف، مه، عشق، مرگ، قلب، آغوش، و... می‌تواند تمام این تعارف‌هایی را که برای انسان قابل لمس هستند در یک بعد و بعدهای دیگر عظمت و تعاریف و محتوای غنی‌تری را نشانگر باشند و یکی از تعاملی که می‌تواند این تعاریف را پیوندی خاص‌تر بدهد به طور یقین، شعر است و شعر حال حاضر که فواره‌وار در یک نقطه در خود می‌جوشد، می‌خواهد جوششی از عمیق‌ترین و کورترین نادیده‌هایی که به



دوباره‌ای است.

تهران چشم‌های تو می‌تواند تولدی در ظرفیت درون‌متنی و ماندگاری باشد و خشایار عبور شعری‌اش را متفاوت تصویرسازی کرده مثلاً توانسته ظرفیت کلمات را در جایگاهشان تجزیه کند. به عبارتی پارگی کلمات را حرکت بدهد و به زبان ساده‌تر استخوان‌های شکسته کلمات را جوش بدهد و یک تمامیت قابل‌مجال را پیش روی ما بگذارد و گاهی به جایی می‌رسد که یک فضای توخالی در شعر را ساختاری توخالی می‌دهد و این انتخاب به‌عمد که قرار است همنشینی مفاهیم را لحاظ تودارتری بدهد قابل‌تقدیر است. علاوه‌بر این اضلاع فرضی که در شعرهایش مشاهده می‌شود و به شکلی استحکام خود را حفظ می‌کند باعث می‌شود که مفهوم در ماندگاری کلیت کارهایش دیده شود.

دور شده و دغدغه‌ای صرفاً مبهم می‌بیند که نیاز به بستر امن تفکر و حس و شناخت و مطالعه دارد تا خودش را در تعالی درخور خود برساند؛ از این رو منزلت درونی‌اش را پیوسته دم‌خور مقام تغییر و آغازینی و عبور و به بیان دیگر سطوح وقایع و انطباق آن را در شناخت و مواجه‌شدن می‌بیند که دگرگونی را به هر قیمتی قبول نکند.

تهران چشم‌های تو در شعر صورت معنا می‌تواند باشد و یا تفاوت زبان با بافت‌هایی که می‌تواند در حیطه‌ی مخلوط شعر و فلسفه و روانشناسی مورد بحث قرار بگیرد.

اینجا دیدار متن تناقضی مرتبط را نشانگر است و تناقض به معنای تشکیل یک اجتناب در راه تصدیقی که حضور را تعبیر جدید می‌دهد می‌تواند رابطه‌ی واژه‌ها را به مقاومت تودارتری با تلفیق و تأکید و تعبیری دیگر و... برساند.

باین‌همه خشایار حدادیان ضرورت مشاهده را در آشنازدایی شعرهایش اهمیت بیشتری می‌دهد و قامت برگزیده در اشعارش، گاهی با زبانی صریح و گاه با تعبیری گنگ پیام‌رسان ضرورت مشاهده در تکامل شعری‌اش است.

او با این عناصر بیانی در شعر می‌خواهد خلوتی را در شعر نشان بدهد که نمودش ضرورتی در مشاهده‌ی شعر است.

اگر تهران چشم‌های تو را شعر روز در نظر بگیریم باید ببینیم این مجموعه تا کجای زمان تازگی خودش را همراه خواهد داشت و قلمروی که سرشار احساس و منطق و حادثه و درونگرایی و... است تا کجای خودش را حفظ می‌کند و چه چکیده‌ای را باقی می‌گذارد تا قابل‌اتکاتر برای پذیرش یک شناخت ماندگارتر باشد.

معتقدم که گاهی معیاری که برای شعر در نظر گرفته می‌شود صرف این‌که باید تعاریف و قابلیت درخور یک شعر را داشته باشد باید خودش را به مرحله‌ی کشف برساند حتی اگر این کشف بخش مهمی از رفتارهای ذاتی شعر را رعایت نکند و یا مسیرهای جدیدتری را امتحان کند

به‌هردلیلی که زبان شعر دستخوش شیوه‌های بی‌اندازه‌ای می‌شود که به‌بقین خواننده را مجاب به چالش می‌کند؛ یعنی بستر مهمی از زیبایی شعر و این گفت‌وگوها بستری برای شناسایی ظرفیت‌های درون‌متنی را مهیا می‌کند که نشانگر حضور تولدهای

با بی‌نوری و سایه و گودال و اتصال این تلقی‌ها با لولای پیر دیوار. می‌خواهم بگویم یک تعمیم خاص در این شعر می‌بینیم که انتخاب شاعر از کلمات در باور تصویر است؛ اما نباید فقط تصویر را یک مفهوم کلی در این شعر ببینیم، چراکه تصاویر در مفهوم کنایه، دنیای پیچیده‌تری را نشان می‌دهند و هدف خشایار از این تصویرسازی‌ها رسیدن به اتفاق درون‌متنی است و این زبان در نگاه نخست می‌خواهد خبری را بدهد و بعد خبر خاص‌تری از همان خبر را، طوری که خبر تبدیل به اتفاق می‌شود و شکل کاملی از اتفاق، خبر رفتاری شعر را تصویرسازی می‌کند.

۲

زیبایی تنها اتفاقی است که در تو می‌افتد

در رد لباس پلکان را بالا می‌رود گوشه‌ی اتاقت لخت می‌شود

رفتار شعری در بند اول و در بند دوم روی هم تأثیرگذار هستند؛ ابتدا خشایار اجازه می‌دهد زیبایی شمایل کلی بگیرد و مفهوم کلی به خودش بدهد و این زیبایی در کل این شعر کوتاه هماهنگی را نشانگر می‌شود. در بند دوم شعر اتفاق توضیحی را در خود تجربه می‌کند؛ اما شرحی که دیده می‌شود شرایط توصیفش با آنکه آشنازدایی را نشانگر است. اما بیگانگی را در بطن خود با «رد لباس پلکان را بالا می‌رود» نشان می‌دهد. در واقع خشایار سایه‌ها را دنبال می‌کند و نمی‌خواهد به نور برسد؛ بلکه می‌خواهد زیبایی تاریکی را بیشتر به تصویر بکشاند و اینجا نحوه‌ی برخورد شاعر بی‌آنکه تناقضی را در شعر دیکته کند همه‌ی حرکت شعری‌اش را تعمیم به یک زیبایی پنهان داده است. به عبارتی زیبایی جانشین زیبایی شده؛ طوری که ادامه یک زیبایی تصویری مفهومی به خودش می‌گیرد. حال اگر بین زیبایی و پلکان و لباس و اتاق و لختی بخواهیم منظری را جاودانه ببینیم ساختار نگاه شاعر است که زیبایی را برهنه می‌نماید تا از هرچه که شمایل بیگانگی در خودش دارد، میرا بماند و خالص خودش را نشانگر باشد.

شعر گاهی در تضاد معیارهایش قدالم می‌کند. توصیف‌ها کنار گذاشته می‌شوند. واضح‌تر بگویم صورت کمی در ساختار شعر حرف اول و آخر می‌شود و کاربرد کلمات در پراکندگی مدامی جایگاه دیگری می‌گیرند. به‌واقع شعر اتفاق می‌افتد؛ اما توصیف صحنه‌های آن معیاری بی‌اشتهایی به خودش می‌گیرد؛ گرچه حضور، به‌واقع اتفاق غنایی را در خودش نشان می‌دهد. خشایار حدادیان در شعرهایش وانمود نمی‌کند؛ بلکه حضور متفاوت یک من شاعر را مشاهده می‌کنیم که خش حضور را نشانه‌گذاری نموده. خشایار در این مجموعه می‌خواهد متفاوتی قسمت‌هایی از شعرهایش به تنانگی برسد و به‌گونه‌ای همدیگر را به معنا و مفهوم برساند؛ اما معنای تعمیم را از تعریف کنونی خود در شعر برداشته و تعریف نوتری داده و از نگاه من بسیار جالب است او توانسته تعمیم در شعر را به تجسم هم نسبت بدهد توانسته ساختاری را در شعر لحاظ کند که تعمیم ادامه‌دار خودجوش و امدار خودش باشد؛ توانسته تعمیم را از گذرگاه‌های مخصوص خودش عبور بدهد و بی‌تعارف بگوید تعمیم را به استعمار خودش در بیاورد و این باور را در کلیت کتابش می‌توان دید و این نگاه متفاوت شاعری است که توانسته تمام قبل و بعد خودش را رها کند در شعر و انضباطی متفاوت را جلوه‌گری نماید. به چند شعر این مجموعه می‌پردازم:

۱

فانوس‌ها از راه می‌رسند بی‌نوری نه رفتارشان، باورشان بر بارگاه درها می‌ایستند با شب‌افروزی طوق‌وار به گردن لولای پیر دیوار تا سایه‌ها گودال شوند در پایان هر کوبش

نحوه‌ی برخورد این شعر و مضمونی که دارد و تأکیدی که می‌کند و تصویری که می‌خواهد فقط به آن توجه شود و این استحالته‌ی نازک که زمان و مکانش را در خودش تعریف نکرده، طوری که کشف رابطه فانوس

دستانم

بوی گل می دهد و انتظار

من، قرار بود

خدا باشم

بی اشتیاق پرواز

می هراسد که برسد،

که مرگ نمایان رَج بخورد،

تافته

واژه واژه زیر پا،

ابریشم بافته

پشت دری بسته

در انتظار اتاقی

خسته

می پوسی

خشایار از دستانی صحبت می کند که وزن تمام وجودیت انسان را در این شعر به دوش می کشد و می خواهد بگوید که جایگاهی بالاتر در حضور دستانش هست. این خود یک تعریف عجیبی می تواند باشد و درعین حال قابل باور و پذیرش که بخشی از حضور شامل دریافتی است که می خواهد برگزیده شود و آیا این تأثر در تقابل با جهان بینی شاعر حرکت شتاب زده ای می تواند باشد که توصیف در نظر گرفته شده گنجایش این ناگهانی عبور را می تواند به دوش بکشد! و آیا تعریف انتظار به گونه ای که در این شعر آن قدر به تنهایی دچار است مفهوم رسیدن به خدا را بیان می کند! و آیا رنج کارا کتری قابل باور می تواند باشد که آن تعمیم را پوششی باور پذیرتر می دهد!

انتظار اتاق می پوسید!

به پيله ای که نطفه ی پرواز را مرده

ریسیدن را می هراسید به عریانی مرگ!

مغز فشار می دهی

راه می روی در خود

آغاز هر رفتن، نمی روی، برمی گردی

مشت می کوبی به دیوار

تا ذهن متلاشی، خاطره ای تازه کند زیر

فشار!

می پوسید انتظار اتاق

نه اینکه مغز مرده باشد

حرف ها که یادت می آید کافی ست!

در سر تمام افکار، برگه های توت نوزادان

پروانه طلب می کنند!

ذهن کیسه نیست که ببافی اش،

خود می بافد،

با حرف هایی که بروز می دهد، می بافد

میان گوش هایی که می شنوی، پيله

می کند

توضیح پذیری شعر در سه بند اتفاق افتاده که مشارکتی مفهومی را تعمیم می دهد؛ با وجود این آنچه که با نشانه گذاری ها در بند نخست شعر می بینیم در می بایم حوزه ای این نشانه ها در جنونی خلاصه می شود و این مفهوم تأخیری مرگان دیشی را هم در خود می گنجانند که می خواهد زنگ صدایی با نشانه گزاره ای پنهانی باشد. طوری که با تراکم کمتر کلمات، چشم انداز مؤثرتری را در شعر ببینیم. خشایار توانسته مفهوم سردرگمی در این شعر را به گونه ای حایز اهمیت قرار بدهد. در مقوله ای باور پذیر بودن و هنوز بودن و توأمانی که از ابتدا و میانه و پایان شعر که خالی شدن را در مرگ ببینیم؛ علاوه بر این فضای حرکتی در شعر، نشانه گذاری در وزن کلمات اهمیت خاص تری می یابد. همین که می گوید انتظار اتاق می پوسد و نگفته انتظار در اتاق می پوسد؛ یعنی توانسته عبور کند از منیت حضور در شعر و من را در قالب ساختار زبانی حرکت بدهد در درون شعر و به گونه ای آنرا حل کند و صورت گفتگو در شعر را ظرفیت نوتری بدهد.

شعر با اینکه فرصت رویارویی با واقعیت را دارد؛ اما کارکرد آن و مسیری که شاعر می خواهد بدهد قابل توجه است. او از تمام اشاره های واقعی مثل پيله مثل پروانه مثل ابریشم و ریسیدن و پرواز می خواهد به جایی از درون خودش و یا هر انسانی که می توانیم فکرش را بکنیم برسد و با اینکه این شعر تمام ظرفیتش مفهوم نیست و تکنیک هم سهم ویژه ای در شکل گیری آن دارد و حتی به جرات بگویم که خوانش شعر تو را مجاب می کند که فرار و فرود در آن را رعایت کنی تا به ناگهان دریافت هایش پی ببری؛ اما آنچه بیشتر جلوه گری می کند زبان چیدمانی در این شعر است و تعمیمی که در خور گفت و گوهای بسیاری می تواند باشد.



نگاهی به شعر محمد مختاری

آن که روی آورد تصویری عین را از یک چشم‌انداز یا در یک لحظه خاص، با جنبه‌های ویژه‌ای که مورد تأکید قرار گرفته‌اند اهدا می‌کند به دیگر سخن روی آورد تصویری انضمامی و روی آورد دلالتی انتزاعی است.» (ساکالوفسکی، ۱۳۸۸: ۱۶۰)

در شعر مختاری خصوصاً شعرهای دهه پنجاه تا اواسط دهه شصت او، غالباً وصف از تصویر جلوتر است و شعرش با زبان اتفاق می‌افتد نه در زبان؛ اما هرچه به پایان شاعری‌اش نزدیک‌تر می‌شود. زبان او بُعد می‌گیرد و از تصویر سرشارتر و مضامین راه یافته به شعرش عمیق‌تر است و در این سازوکار دوگونه تصویر ارائه می‌کند، یا با دست به گردن کردن و مجاور نشانی کلمه ترکیب تصویری می‌سازد و یا با گزاره‌های کلامی تصویری سینمایی ارائه می‌نماید.

«نگاهی می‌تاباند

بر پرزهای سبز نگاه

و دست می‌گشاید و انگشتش را می‌نشاند

همچون جوانه‌ای بر انگشتم» (همان، ۳۹۸)

«که نگاه را منظره‌ای می‌بیند با پرزهای سبز یا تشبیه بکر و تازه انگشت به جوانه گندم

می‌بینمش که می‌آید

می‌ایستد کنار جدول خاک‌گرفته

تا بگذرد نگاهی می‌گرداند

در انگشتان برهنه‌ام

و دست می‌گشاید و

برگی زرد بیرون می‌آورد از جیبش» (همان، ۳۹۹)

که شعر نمایش است و می‌شود گفت یک نما یا شات سینمایی است که تصویر از پس پشت کلام به ذهن تابانده می‌شود

گاهی هم در شعر تصویری سورئال ارائه می‌کند:

غریبه‌گردانی و هنجارگریزی یکی از شاخصه‌های پررنگ شعر امروز ایران است و به معنای عدول یا فراروی و در کل انحراف از قواعد حاکم بر زبان هنجار است که موجب برجسته‌سازی در اثر هنری است. لیچ هم معتقد است برجسته‌سازی از دو طریق انجام می‌شود که یکی از آنها هنجارگریزی و دیگری قاعده‌افزایی است.

«هنجارگریزی که شامل انواع واژگانی، زبانی، نحوی، معنایی، نوشتاری، سبکی، آوایی و گویشی و حوزه بدیع معنوی است و شعر می‌سازد و قاعده‌افزایی که در حوزه بدیع لفظی است و نظم می‌سازد.» (رک. صفوی، ۱۳۷۳: ۴۳) و در شعر محمد مختاری، هم شاهد این برجسته‌سازی خصوصاً غریبه‌گردانی و هنجارگریزی معنایی و هنجارگریزی زبانی هستیم که در غریبه‌گردانی‌های زبانی با دست بردن در نحو و استفاده التقاطی از ریتم و در آشنایی‌زدایی معنایی با استخدام و ترکیب کلمات و مضامینی غریب که حاصل خودآگاهی او و رخدادهای سیاسی اجتماعی زمانه‌ی اوست، سعی در عمق دادن به شعر خود دارد و این ریشه در صور خیال شاعر دارد و از طریق جاندارپنداری یا تجریدپنداری و یا تجسم‌پنداری و یا سیال‌پنداری در شعرش چهره می‌نمایاند.

اصولاً در روایت‌های شعری با دو رویکرد دلالتی یا رویکردی تصویری روبه‌رویییم و در شعر محمد مختاری بیشتر با رویکردی دلالتی مواجهیم؛ یعنی انتقال از خصلت‌های دلالتی زبان دور نمی‌شود. شیء یا عین را به نزدیک مخاطب نمی‌آورد، بلکه به آن اشاره می‌کند.

«روی آورد دلالتی به شیء اشاره می‌کند، در حالی که روی آورد تصویری شیء را به نزدیکی من می‌آورد. روی آورد دلالتی به یک عین به‌طور آنی و به یک‌باره به‌عنوان یک کل روی می‌آورد و حال

«دست می‌گشاید

تکه‌ای سایه بر می‌دارد

می‌گذارد در جیبش» (همان، ۳۹۸)

یا

«مرگ آن‌چنان به سایه‌ات آمیخته است

که روشنایی صد آفتاب از رگانت» (همان، ۱۶۴)

او در نمایش بیانی خود از به‌کارگیری کلماتی که

بار آرائیکی یا اسطوره‌ای و کهن‌الگویی دارند

ابایی ندارد. کلماتی چون «هماره» «سیمرغ»

«صیحه» «البرز» «خرقه» «باستان»

«در گردش هماره

بر صیدهای زخمی می‌تابد

این خرقه هماره وحشت را

که بر تن دارم

سیمرغی از نشیمن البرزگر نیستید» (همان، ۸۱)

گاه دلالت‌های استعاری وی علاوه‌بر وجه استعاری،

کارکردی نمادین نیز دارند؛ مثل کارکرد سیمرغ و

جغد در بند زیر

«سیمرغی از نشیمن البرزگر نیستید

و صیحه‌ای نمی‌زنی

جغدی در این میانه به پاسخ نشسته

است» (همان، ۸۱)

در رفتارهای زبانی و بیانی خود گاه کلاسیکی

عمل می‌کند. مثلاً ترکیب‌های تشبیهی بسیاری

می‌سازد که گاه حسی به حسی‌اند و گاه حسی

به عقلی مثل «کاج ایستاده چون کتلی در عزا» و

«ناقه اوهام» در

«پشت درخت بی‌برگ که خرما لوهایش

هنوز می‌تابد.

کاج ایستاده چون کتلی در عزا

با کله‌ها و گودی‌های سیاه» (همان، ۳۶۳)

«اگر دوباره بیاید

به چشم‌هایش نفرین می‌فرستد

و ناقه اوهامش را در نیمه‌راه نفرت

پی می‌کند» (همان، ۲۵)

مختاری در زبان اگرچه اهل وصف است و

زیاده‌نویسی می‌کند؛ اما بیهوده‌نویس نیست.

او به فربه کردن زبان شعر نمی‌اندیشد. او تمام

قد به فکر محتوا و اندیشه‌ورزی در شعر است نه

زبان‌ورزی و در سویه بیرونی با دست بردن در

نحو کلام به موسیقی و ریتمی در سخنش جان

می‌دهد که التقاطی است.

«آهو دلی که بر لبه پرتگاه می‌رسد

با خصمی از قفایش

اینک پل صراط که بر این مغاک

تشویش سال‌هایت را می‌خواند

آن: فوجی از پرنده که در سینه افق

وین: خیلی از خزنده که در کام خاک

تا نافه صبوریت

صحرائی از بطالت و تنهایی را می‌پیمود.....»

(همان، ۸۴)

گاه شاهد فعل‌سازی‌های بی‌قاعده او در حوزه

زبان نیز هستیم؛ مثل «می‌ترنجد»

«این که گذر می‌کند به دایره سنگ

بر سر خواب جهان آمده است»

و نفسی باز ایستد

در نفس شهر می‌ترنجد» (همان، ۳۴)

پس با در نظر گرفتن تمام دوران شاعری‌اش

می‌توان گفت مختاری شاعری بینابین است که

هم به ریخت شعر توجه دارد هم به درونه شعر؛

اما آنچه پر واضح است و در شعر او پر رنگ و

خوب به چشم می‌آید سویی انتقادی شعر

اوست و نگاهی که شاعر به کنش‌ها و تنش‌های

اجتماعی-سیاسی دارد. حتی در لیریک سرایی‌اش

غنا تنها و رها شده نیست؛ بلکه با چاشنی

اجتماع و سیاست در زبانی انتقادی نمود می‌یابد.

«نزدیک شو اگرچه مدارت ممنوع است

می‌شنوم طنین تنت می‌آید از ته ظلمت

و تارهای تنم را متأثر می‌کند

شاید صدا دوباره به مفهومش باز گردد

شاید همین حوالی جایی

در حلقه‌ی نگاهت قرار بگیرم

چیزی به صبح نمانده است

و آخرین فرصت با نامت در گلویم می‌تابد.

ماه شکسته صفحه‌ی مهتاب را ناموزون می‌گرداند

و تاب می‌خورد حلقه‌ی طناب بر چوبه‌ی بلند

که صبح‌گاه شاید باز رخسار روز را در آن قاب

بگیرند» (همان، ۵۱۵)

به گاه سیاسی‌نویسی هم دچار شاعرزدگی

نمی‌شود؛ بلکه از درد می‌نویسد و از کوه

اندوه سنگ بر می‌چیند. شعری که آکنده

از درد و رنج اجتماعی است و همین دردها و

و رخداد‌های سیاسی و اجتماعی باورهای او را

ساخته و پرداخته کرده تا در شعرش نمود

توانسته‌اند راز سرایش شعرهای بلند را دریابند. پس تصوّر می‌کنند که شعر بلند الزاماً شعری است که اراده‌گرایانه سروده می‌شود. نه شعر از دیگر هنرها از لحاظ روند خلاقیت جداست، و نه آثار هنری دیگر، تماماً در یک نشست لحظه‌ای پدید آمده است. نقاشی، فیلم، داستان و... هم حاصل فرافکنی انباشت درون در هنگام خلق اثر است.

اراده‌ای اگر در روند خلق این آثار هنری متصوّر باشد، در همان کمک به تحقق شکل کامل شده درون است. (مجموعه اشعار، صص ۴۷۴ - ۴۶۷) گاهی در بیان شعری او شاهد یک سودایی خاصی هستیم؛ مثلاً مضامین و مفاهیم دور از همی را کنار هم نهاده و آنها را دست به گردن می‌کند تا در یک فضای غریب و متناقضی شعر اتفاق بیفتد و همین سودایی و شورانگیزی در بیان است که به‌عنوان البسه‌ای یا شاید آرایه‌ای شعری وجهی شعورمند به شعرش می‌بخشد.

این حنجره مقاومتی معین دارد و گاه چون اکنون هوار می‌کشد و چنگ می‌زند در زبان عربان و متورم می‌شود تارهایش و می‌ترکد و می‌پاشد بر این آینه که بندبند انگشتانمان در شکستش سهیم بوده است.

تکه‌تکه‌ی دیدار، در تکه‌های عصب، در تکه‌های غریب، در تکه‌های تاریک، در تراشه‌های پراکنده در شکاف اعماق.

آن گل که پرچم‌هایش را در باد افشانده است و کاسبرگش چون دهانی افشان، به واژه‌های پریشان گلبرگ‌هایش را می‌پراکند و این ستاره‌ها و صندلی‌های معلق که با اشاره‌ی شمشیرهای کهنه، هنوز تاب می‌خورند.

و دارها که بر اقیانوس روانند، و خاک که ذات خود را بر باد یافته است و ما که مانده‌ایم و همین‌جا مانده‌ایم و همین‌جا می‌مانیم و سرهامان روی صندلی‌ها تاب می‌آورد و گیسوانمان آتشی در اقیانوس می‌زند که در تالوؤس اعماق زمین بدرخشد، بدرخشد در خواب، بدرخشد در بیداری، بدرخشد در وهم، بدرخشد در ضمیری که نمی‌تواند ندرخشد، همچنان که می‌درخشد آن روشنی‌ای بلند که روان است، روان بوده است، روان خواهد بود.

شعری که چکه‌چکه فرو باریده است، فرو

عینی داشته باشند. به‌نوعی شاهد یک نوع مدرن‌سرایی در مضامین اجتماعی - سیاسی در شعرهای او هستیم. بدون شک وجه برجسته شعر مختاری خطوط اندیشگی اوست که در تمام مسیر با کلام و شعر شاعر حرکت دارد و شاعر به‌عنوان یک متفکر و نه شاعر تکیه به من سخنگو و سوژه همه‌چیزدان، شعر را روایت می‌کند و اسماعیل خویی در این‌باره می‌گوید که: امیدوارم مختاری بدانند؛ «خودآگاهی در شعر جوانمرگی می‌آورد.» (خویی، ص ۱۳۷۱)

«چه فرق می‌کرد زندانی در چشم‌انداز باشد یا دانشگاه

اگر که رؤیا تنها احتمالی بود بازگوشانه

تشنج پوستم را که می‌شنوم، سوزن سوزن که می‌شود کف پا،

علامت این است که چیزی خراب می‌شود

دمی که یک کلمه هم زیادی است،

درخت و سنگ و سار و سنگسار و دار،

سایه دستی است که می‌پندارد دنیا را باید از چیزهایی پاک کرد.

سر چهارراه صدایی درشت می‌پرسد:

ویدئو مخرب‌تر است یا بمب اتم؟

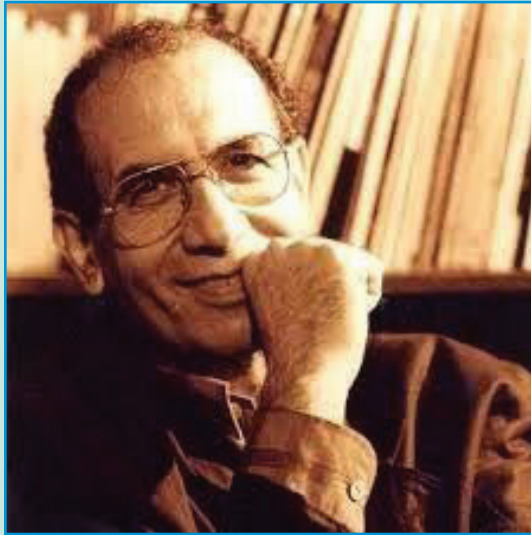
مسیح هم که بیاید انگار صلیبش را باید حراج کند. سگی که می‌افتاد در نم‌کزار و این نمک که خود افتاده است.

خلاف رأی اولوالالباب نیست

که ماه رنگ عوض کرده باشد

یا شب مثل آزادی زنگ زند» (همان، ۵۳۵-۵۳۷)

مختاری به «آن» شاعرانه معتقد نیست و وقتی به شهود شعری نمی‌گذارد و معتقد است «هنگام سرایش، یک زمان ناگزیر و متناسب با انباشت درون است. بسته به ایجاب و ضرورت سرایش گسترش می‌یابد. هر فعل و انفعالی که در ذهن و زبان رخ می‌دهد، در همین هنگام بروز می‌کند. هر پیچشی که زبان پیدا کند، در همین هنگام از پیچش درون راه می‌جوید. هم به شهادت شعرهای بلند شاعران بزرگ و هم به تأکید بعضی از معاصران ملی و جهانی، دوران ما به اعتباری دوران شعر بلند است. یا می‌توان گفت شعر بلند به اعتباری کارکرد دوران ماست. اما به‌رغم این واقعیت، بعضی‌ها نخواسته‌اند یا



تف کرده است دنیا در این گوشه خراب
و شیب فاضلاب‌های هستی انگار این‌جا
پایان گرفته است
دستی به سوی سایه دیگر دراز می‌شود
و محو می‌گردد
در سایه بلند جرتقلی زنگ زده
و حلقه طنابی درست روی سرم ایستاده
است
در انقباض ناگهانی
دردی کشیده می‌گذرد از تشنج خون
انگار چشم‌هایم
آنجا به روی سیم‌های خاردار پرتاب شده
است.» (مختاری، همان، ۴۱۴-۴۱۵)

منابع:

اسماعیل خویی، انگاره‌ها، فاخته: هلند، د،
ش ۲، پاییز ۱۳۷۱
ساکالوفسکی، رابرت، ۱۳۸۸، درآمدی بر پدیدار
شناسی. ترجمه: محمدرضا قربانی، چ دوم، تهران:
گام نو
صفوی، کورش. از زبان‌شناسی به ادبیات. ج ۱ نظم.
تهران: چشمه، چاپ اول، ۱۳۷۳
فرخزاد، فروغ، دیوان اشعار، ۱۳۸۰ ص ۳۱۰، نیکا،
مشهد
مختاری، محمد، مجموعه اشعار، ۱۳۹۵ ص ۵۷،
بوتیمار، تهران

می‌بارد و آب‌ها و طوفان‌ها را برانگیخته است و
برمی‌انگیزد و آب‌ها و طوفان‌ها را آرام کرده است و
آرام می‌کند و ما که گیسو گیسو به راه افتاده‌ایم
و به راه می‌افتیم و زندان‌ها که به راه افتاده‌اند و
به راه می‌افتند و دارها که به راه افتاده‌اند و به
راه می‌افتند و ویرانه‌ها و آبادی‌ها که به راه می
افتند و چکه‌ها که دوباره بخار شده‌ست و چکه
ها که دوباره فرو باریده است و می‌بارد و می‌بارد
تا این نیمه از صراحت خود، در ایمان شقه‌شقه
بنگرد و تکه‌های ناصافش را به هم بچسباند که
تنظیم این شکستگی تمام عمر وقت گرفته است
و سایه روشن شک و یقین و ابهام و وضوحش،
توان بردباری را فرسوده است» (همان، ۴۵۵-۴۵۶)
نکته آخری را که باید به آن اشاره کنم مرگ
آگاهی شاعر است که در شعر شعرای دیگری
هم نمود یافته؛ مثلاً در شعر فروغ فرخزاد
آنجا که می‌سراید: «و این منم زنی تنها /
در آستانه فصلی سرد/ در ابتدای درک هستی
آلوده زمین/ و یأس ساده و غمناک آسمان/ و
ناتوانی این دست‌های سیمانی / زمان گذشت/
زمان گذشت و ساعت چهار بار نواخت / چهار
بار نواخت...» (مجموعه اشعار: ۱۳۸۰، ۳۰۱) انگار
مرگ خویش و طریقه مرگ خویش و طبیعی
نبودن آن را به خواب دیده بود یا بعد از مرگ
خویش این شعر را سروده است.

«دستی به نیمه تن خود می‌کشم

چشم‌هایم را می‌مالم

اندامم را به دشواری به یاد می‌آورم

خنجی درون حنجره‌ام لرزشی خفیف به

لب‌هایم می‌دهد

نامم چه بود؟

این‌جا کجاست؟

دستی به دور گردن خود می‌لغزانم

سیب گلویم را چیزی انگار می‌خواست

است له کند

له کرده است؟

در کپه زغال به دنبال تکه‌ای آینه

می‌گردم

چشمم به روی دیواری زنگار بسته می‌ماند

خطی سیاه و محو نگاهم را می‌خواند

آغاز کوچه‌های تنها

و مدخل خیابان‌های دشوار



کلاژهای شناور به مثابه تمهید مکث و مروری بر مجموعه شعر «اینک، الهه‌ی آب‌های راکد» سروده‌ی فرزانه قوامی

ذهن مخاطب متبادر شود که درک تناقضات جهان
پیرامون را وجهی شفاف‌تر دهند.
پرسیدند، تا کجا وفادار می‌مانی؟
پرسیدند
آیا زندگان در واپسین دم از چیزی می‌هراسند؟
چرا هیولایی که بیرون در ایستاده همیشه
عریان است؟
پرسیدند یقین به آستین پاره‌ام رسیده
یا من شک دارم خودم باشم؟
از دیروز تا امروز سایه‌ی سیاه پررنگی را
ندیده‌ام؟
چرا معشوق، غمگین نبوده
و سرانجام تلخش را عاشقانه به سینه فشرده؟
پرسیدند آیا پیام پروانه‌ها را با صدای بلند
خوانده‌ام؟ ص ۱۱۸.

با وجود این، اگر چه در گستره‌ی «اینک، الهه‌ی
آب‌های راکد» هر شعر با نمایه‌ای مجزا، بازآفرینی
اندیشه‌ها، تجارب زیستی، تضادهای اجتماعی،
باورهای ذهنی، احساسات و عواطف درونی فردی،
اجتماعی شاعرانه را آگاهانه مد نظر دارد؛ اما
نگرش‌های اجتماعی قوامی که اتفاقاً پیوندی
تنگاتنگ با رویکردهای روشنگرانه‌ی او دارند.
مجموعه شعر را به کلیتی یکدست بدل نموده
است، که در آن اجراهای زبانی ادیبانه از سویی و
ادغام آنها با رفتارهای چندوجهی زبانی، از سوی
دیگر، همچنان که به تعامل میان زبان و جنسیت
می‌انجامد.

هر کلاژ خرده‌روایت را به آینه‌ای تمام‌نما
بدل می‌کند تا بازنمای وقایع متناقضی باشد
که زن، انسان با آنها روبه‌روست، ضمن آن
که خواستار آن است تا گستره‌ی روایت منتشر
شده در نوشتار به منظومه‌ای اندیشه‌محور بدل

دانسته‌ام آدمی مبهوت دانه‌ی کاجی
خوشبوست.
کتاب آفرینش روزی ورق می‌خورد
و ضربه‌های پیایی بر اندام دل‌داده‌ام فرود
می‌آید
دانسته‌ام داروی دردم در صدفی مسموم
انتهای آب‌های جهان
رو به افولی تابناک است
دانسته‌ام قطره بوده‌ام
به موج‌ها نپیوستم
و عصیان سرنوشت محتوم آب‌بم بود. ص ۳۸.

الف. «اینک، الهه‌ی آب‌های راکد» متنی با
کلاژهای لغزان شناور مانده در شبکه‌ای درهم‌تنیده
از بینامتن‌های مدام استحال شده، یا نوشتاری
معنما‌محور، با گزاره‌های جامعه‌گرایی که آگاهانه
از اجراهای زبانی بهره می‌گیرند، تا رخدادهای
تراژیک را در جهان پیرامون، روشنگرانه رصد
کنند و سطرهای شعر را میان نگرشی منتقدانه
از سویی و رویکردی چالش‌برانگیز که با طرح
پرسش می‌کوشد مخاطب را به میانه‌ی مکالمه‌ای
جهان‌گرایانه بکشاند که از تجارب زیستی پرتنش
زن، انسان نشأت گرفته‌اند. از سویی دیگر، در
نوسان نگاه دارند!؟.

اگرچه، هر دو رویکرد جهان‌گرایانه‌ی شاعر، نسبت
به آشفتگی‌های جهان پیرامون را می‌توان محصول
نگرشی روشنگرانه دانست که فهم مخاطب از
واقعیت‌های جهان را نشانه می‌گیرد و در پی آن
است تا آگاهانه وجوه هژمونیک شرایط ناهمگون
محیط پیرامون را با موضعی انتقادی برملا کند.
پس مخاطب را در مقابل پرسش‌های پی‌در‌پی‌ای
می‌نشانند که مدام در شعر طراحی می‌شوند.
شاید در این میان پرسش‌های جهان‌شمولی به

معنایی و ضمنی متکثری پای بفشارد. که همچون چتری سترگ، بر سریر شعر گسترده شده‌اند. شاید مخاطب را از مسیرهایی پارادوکس‌واره‌ای گذر دهند که نمودشان در شعر به‌مثابه غایت است و دلالت‌های ضمنی سیالی را مدام به ذهن متبادر می‌کنند که در جزئی‌نگری‌های اجتماعی؛ اما زنانه‌نگر نوشتار قابل جست‌وجوست. اما مگر نه این است که در شعر قوامی، کلاژ خرده‌روایت‌های شناور، پس از تلفیق شدن با اجزای زبانی آگاهانه با جسارت و شهامت شاعرانه می‌آمیزند، تا از همسویی با اساطیر، نمادها، نشانه‌ها، رخدادهای رئال، سوررئال و حتی اتفاقات کاملاً فانتزی، در وجهی واقع‌گرایانه محورهای معنایی و ضمنی شعرها را، با نگرشی منتقدانه عصیانگرانه جهت دهند؟!.

گذر کردم

از سیحون و جیحون و هر مرز آبی و خاکی گذر کردم

از رودهای خروشان و چند دهان بسته به خشم

از هوای بسته‌ی اتاقم در شبی آلوده به مهتاب

از آتش نزاع و وداع با لحظه‌های خاص

گذر کردم

از رؤیای باکره‌ای که به نور دل بست و ستاره می‌زایید

از چنگال اوهام لای دیوار ص ۲۹.

ب. در شعر قوامی، «من» فردی، شخصی، با تاپ حضور زن، به‌مثابه «دیگری» است. غیریت، دیگری‌ای که در متن جوامع انسانی مدام ندیده گرفته می‌شود و با پرتاب شدن به حاشیه، گاه حتی امکان حضور در مکالمات انسانی را نمی‌یابد. با وجود این، شاعر برای تثبیت موقعیت انسانی و هویت اجتماعی زن، انسان در جهان پیرامون است که می‌کوشد، با پراکنش مکرر صدایی منتقدانه، در بستر برش‌های روایی، بازآفرینی هویت زنانه را با برجسته‌نمایی من زنانه، انسانی‌اش، آشکارا نشانه بگیرد. تا در نهایت، درک «دیگران‌گاری» زن در جهان پیرامون، در گستره‌ی نوشتار به تمهیدی متکثر بدل شود، برای بازآفرینی هویت انسانی او و هم این امکان را برای شاعر فراهم آورد، تا ضمن انعکاس پارادوکس‌های تراژیک، آگاهانه، «من» انسانی زنان، در جوامع پیرامون را به تصویر بگیرد.

تصاویری که حتی مونولوگ‌های تک‌گویانه

شود که می‌خواهد به یاری هویت زنانه، روشنگرانه، افقی از دلالت‌های معنایی و ضمنی متأثر از تفکرات اجتماعی و زندگی پارادوکس‌واره‌ی آدمیان را در زبان، فرم و ساختار متن برجسته نماید که از نگرش‌های نقادانه‌ی زن انسان نشأت گرفته‌اند و تابعی از شرایط متناقض‌نمای جهان پیرامون به‌شمار می‌آیند. تا در نهایت، گستره‌ی نوشتار، ضمن آن که رخدادهای تراژیک زندگی بشری را در جهانی پارادوکسیکال برملا می‌کند، دامنه‌های متکثری برای تأویل و تفسیر برش‌ها بگشاید. پس از همان ابتدا با طرح پرسش‌های اجتماعی، بر تناقضات و تنش‌هایی انگشت می‌نهد که آدمیان در جهان هستی به آن گرفتارند و این امکان را فراهم می‌آورد تا اندیشه‌ها و احساسات عاطفی زن، انسان در قالب برش‌هایی به‌نمود در آیند که جامعه‌گرایی و قادرند هم اندیشه‌های مخاطب را با طراحی جمله‌های پرسشی جهت داده نگرش‌های اجتماعی او را به چالش بگیرند. و هم ذهنیت او را برای طرح پرسش‌های نقادانه چه نسبت به متن و چه نسبت به جهان پیرامون در نوشتار بپرورند. برای نمونه یکی از پرسش‌هایی که پس از خوانش «اینک، الهه‌ی آب‌های راکد» به ذهن مخاطب متبادر می‌شود این است که آیا می‌توان پس از رودرویی با کلاژهای چندوجهی بر نوشتار زنانه‌ی چشم پوشید که نگرشی منتقدانه را در متنی ساختمند و درعین حال مستند سامان می‌دهد؟!.

نوشتاری زنانه، که نمادها و نشانه‌های لغزان و شناوری را در ارتباطی بینامتنی به شیوه‌ی متکثر و سیال، به درون مایه‌ی سطرها تزریق می‌کند، تا مخاطب با درک رخدادهای تراژیک در محیط‌های ناسازه، بیانیته‌ی شاعرانه را دریابد، که اگر بر گستردگی زبان و بیان فاخر و ادیبانه‌ی پای می‌فشرد و عبوسانه و جدی، برش‌های روایی را با بیانیته‌ی منتقدانه نسبت به آشفتگی‌های اجتماعی می‌آمیزد؛ اما قادر است با گستردن لحنی زنانه بر فراز نوشتار که در آن اضطراب، افسردگی، ترس از تنهایی و از دست دادن، موج می‌زند، از موضعی زنانه، تناقضات پیچیده در جهان پرتنش را برملا نماید و پس از افشای قواعد ناموزون جهان بر دلالت‌های

راکد» همچنان در مسیر درک دلالت‌های معنایی و ضمنی نوشتار ایستاده‌اند.

به‌واقع، طراحی جملات پرسشی و تأکیدی که در جای‌جای نوشتار پراکنده شده‌اند تا مخاطب را به تأمل و درنگ پیرامون جایگاه زن، انسان در جهان آشفته‌وا دارند این امکان را برای شاعر فراهم آورده‌اند تا با بهره‌گرفتن از شاخصه‌های زبانی و تأکید بر تکثرگرایی، سیالیت و عدم قطعیت معناها، واژگان ناهمسانی را در فضای ادبیانه‌ی متن، کنار هم قرار دهد، تا وقایع متناقض‌نما در وضعیتی پارادوکسیکال، روایت‌های شناوری را به‌گفتمانی چندوجهی‌گره‌بزنند که در آن مخاطب با درک و فهم معناهای اجتماعی منتشر شده در کلاژها به شرکت در آن مکالمه دعوت شده است. در این میان استحاله‌ی متون در یکدیگر و بازآفرینی آن‌ها در شکلی جدید از سویی و تأکید بر حضور خرده‌روایت‌های متناقض‌نمای متنی‌ای که مدام در یکدیگر ذوب می‌شوند تا معناهای شالوده‌شکنانه را مونتازگونه در ذهن مخاطب بازتاب دهند از سوی دیگر، قابل بررسی و تأمل‌اند. تا ما را با این سخن تودوروف روبه‌رو نماید که: «اثر هنری در ارتباط با آثار هنری دیگر و از رهگذر تداعی با آن آثار فهمیده می‌شود. تودوروف، ۱۳۸۲: ۴۸».

ای که از حصار غم پریدن نمی‌دانی،

دو پای چوبین در نمناک خاک عبث

به چه کارت بود؟!

ای که دامانت به گریه دستاویز سرمه‌هام بود،

از غفلت روزهام چه می‌دانی؟!

تو که رؤیای غوص بر قعر نمک داشتی و دل

به عروسان دریا،

زهر آشامیده در گلوگاه خشک به چه کارت

بود؟! ص ۷۳.

باوجوداین، قوامی نه تنها به نفی زبان موجود نمی‌اندیشد، که می‌کوشد به یاری قدرت هژمونیک بیانیت ادبیانه، بهره‌گرفتن از قواعد دستور زبان و همچنین استفاده از نمادها و نشانه‌ها زبان شعرش را در بازی‌ای شرکت دهد که وجوه اجتماعی تازه‌ی آن می‌بایست به‌مثابه محوری‌ترین مقوله مورد تأمل مخاطبان قرار بگیرد. زبانی که با گرفتن کارکردهای تازه، آگاهانه می‌کوشد از لحن گفتاری و محاوره‌ای زبان فاصله بگیرد و درعین‌حال، با زدودن غرابت از زبانیت ادبی به یاری شگردهای زبانی و همچنین گزینش و چینش

را به مکالمه‌ای جدی در متن بدل می‌کنند، تا بازآفرینی نوستالژیک تجارب زیستی منبعث از جبر زمانه را که منجر به ازخودبیگانگی، انزواطلبی مملو از حس تنهایی و ابتذال، ترس، اضطراب و بی‌هویتی زن، انسان در جهان پیرامون است، را سطر به سطر بازآفرینی کند. و از همین روست که، شبکه‌ی ارتباطی مضامین چندگانه‌ی روایی، انعکاس دهنده‌ی چشم‌اندازهای تازه‌ای از نگرش‌های نقادانه‌ی زن، انسانی است، که با تناقضات و تنش‌های زندگی در جهان و جوامع انسانی، معترضانه روبه‌رو می‌شود. اعتراضی که با بیانیتی مرثیه‌وار گره می‌خورد و در میانه‌ی انبوه گسل‌ها و گسست‌های زبانی، معنایی، مدام در رفت و آمد می‌ماند و طراحی و بازآفرینی واکنش‌های فکری، عاطفی من زن، انسان را، هستی‌شناسانه در کلاژخرده روایت‌های گسسته، پیوسته‌ای سامان می‌دهد تا پس از برجسته‌نمایی نابرابری‌های اجتماعی، در قالب بیان دغدغه‌ها، واکنش‌های اجتماعی و جهان‌نگری‌ها، در نهایت خلق جهانی انسانی، زنانه را در گستره‌ی شعرها طراحی و جهت دهد، که به شکل‌گیری گفتمانی مکالمه‌محور در برش‌ها می‌انجامد. تا برش‌های روایی، که در ارتباطی تعاملی در کنار یکدیگر چیده شده‌اند، رخداد‌های تراژیک جهان‌شمولی را به اشتراک بگذارند که آدمیان مضطرب مشوش را، در چنبره‌ی پارادوکس‌های عنکبوتی خود گرفتار نموده‌اند.

زهره نداشتم

چراغ به تاریک‌خانه بی‌فروزم

تو را به دندان بگیرم

گلو از خون تر کنم

روشنا روشنا گویان

بیاشوبم بر ضالین قوم خفته در سیاهی ص ۷.

یکی دیگر از شگردهایی که در شعر قوامی، چندلایگی زبان و گستردگی حوزه‌های معنایی را رقم زده است، همچنان که پیش‌تر نیز به اشارت آمد، طراحی پرسش‌های جهان‌شمولی است که در فضای کلاژواره‌ی نوشتار منعکس‌اند، تا گفتمانی مکالمه‌محور را در شعرها گسترش دهند. پرسش‌هایی که خود موجب، طراحی پرسش‌های بیشمارتری در ذهن مخاطبانی می‌شوند، که پس از خوانش «اینک، الهه‌ی آب‌های



پ. بهره گرفتن از بیانیتسی کنایی و تلیفیک آن با وجوه روایی سطرها که از سویی به لحن مرثیه‌وار شاعر و از سوی دیگر با نگاه ریزبین و جزئی‌نگر او گره خورده است. این امکان را فراهم می‌آورد تا معنای لغزان تجارب زیستی زن، انسان را در تعلیقی معنایی جهت داده لایه‌های متکثرتری از دلالت‌های ضمنی خود را در نوشتار منعکس نمایند. با وجود این، یاسی که در سراسر نوشتار موج می‌زند، یاسی اجتماعی است که در فرکانسی پرتنش در متن مدام صورت‌بندی تازه می‌یابد تا نشان دهد تنهایی، بی‌پناهی، و نابرابری‌های اجتماعی در جوامع انسانی، تنها مختص زنان نیست که تناقضات اجتماعی زیست موجودات انسانی در جوامع پیرامون را تحت‌الشعاع خود قرار داده است. چنان که اضطراب مفهومی فراگیر و در عین حال پیچیده‌ای است که در جهان مملو از آشفتگی‌های اجتماعی به مشغله‌ای ذهنی بدل می‌شود تا نمایانگر ترس‌ها، هیجانات عاطفی ناشی از افسردگی و احساس تنهایی‌هایی باشد که بشر معاصر در تجارب زیستی با آن روبه‌روست. واکنشی هراس‌آلود و تنش‌آفرین که در ناخودآگاه ذهن انسان نهادینه شده است و او را می‌دارد تا زیستن در دوزخ تراژیک جهان را مدام تجربه کند. اگرچه پرننگی عواملی که در تجارب زیستی زن، انسان مسبب تشدید اضطراب‌اند تا او را به ورطه‌ی تنهایی بکشانند، همچنان موج‌واره بر تارک متن ایستاده‌اند. برای نمونه در شعر: «ندبه» قوامی کوشیده است بیانیتسی روایی، منتقدانه، تصاویری

سیال و شناور نشانه‌ها در ارتباطی بینامتنی بتواند فضایی عینی بسازد که در آن واقعیت‌های ملموس جامعه در برش‌هایی چند لایه با معانی متکثر در گستره‌ی نوشتار پرننگ می‌شوند.

در این میان، برجسته‌نمایی تجارب زیستی زنانه و تلیفیک آنها با شیوه و سبک بیان شاعرانه، به ابزاری بدل می‌شود که قوامی برای برقراری فضایی گفتمانی و مکالمه‌محور با نگرشی انتقادی در نوشتار بهره می‌گیرد. و می‌کوشد تا با صدایی کنش‌گر و فعال تجارب اجتماعی، زیستی‌اش را با هویت و موجودیتی زنانه، انسانی به تصویر بگیرد تا در نهایت فضایی منتقدانه که از مشخصه‌های مضمونی و محتوایی «اینک، الهی آب‌های راکد» به شمار می‌آید، محوری‌ترین درون‌مایه‌های کلاژها را طراحی و جهت دهد. فضایی که در آن نگرش‌های فکری عاطفی و دغدغه‌های زیست‌زنانه‌ی شاعر برای بازتعریف واقعیت به مرکز ثقل نوشتار کشیده می‌شوند تا رخدادهای متناقض‌نمای زیستی آدمیان را آگاهانه و هوشورزانه به کندوکاو بگیرند بدون این که مخاطب درگیر عواطف، ذهنیت عاطفی مملو از احساسات درونی و یا تمایلات زنانه‌ی شاعر بماند. از طرف دیگر، هژمونی زبان ادیبانه، سهم عمده‌ای در گسترش معنای سطرها داشته، تا جایی که حتی زبان گفتاری متعارف نیز به نفع زبان ادیبانه است که رگه‌های کم‌رنگ خود را در سایه روشن اجراهای زبانی برش‌ها بازتاب می‌دهد. با وجود این، کلاژ خورده روایت‌ها، به همان میزان که با چرخش‌های موازی حول محور مرکز ثقل نوشتار مخاطب را به سمت سویه‌های معنایی منتشر شده در سطرها می‌کشانند مرکز‌گریزند و تلیفیک و به تأخیر انداختن معنای متن را مد نظر دارند.

میراث من آن چراغ بود

نیم کشته در شبان حرمان

میراث من آن نفس بود

بند نیامده از خیال نسیان

میراث من آن رباب بود

به چنگ کشیده

از دل برآورده

نغمه‌هاش

طوفان از پی طوفان

آه رود بلندم

باورم نیست

در میانم سوختی و لب تر نکردم به شعله‌ها ص ۱۴۳.

کثرت‌گرای منتشر شده در متن، با نگرشی جهان‌شمول، به زندگی واقعی گره بخورند.

آب را انکار کردم

از پشت سر به بادهای بی‌پروا خنجر زدم

و آغوش گشودم به روی سیاحان سیاه

گستاخ بودم

با رگه‌ای نازک از چشم اندازی که بر سر کشیدم

گاه من بودم

لای دندان زرد گاومیشان

سبک‌تر از همیشه لبخند زدم

همه‌چیز

در تصرف مغشوش دستان من به‌سر می‌برد

هیچ‌کس نرفته بود که نوید آمدن بیاورد

و اسفا از دیدار نا به هنگامی که نداشتم هرگز! ص ۸۰.

ت. باوجوداین، همچنان که پیش‌تر نیز اشاره شد، بهره‌گرفتن از ارجاعات بینامتنی و پیوستن سلسله‌ای از کلاژهای همگون و یا ناهمگونی که در کنار یکدیگر قرار می‌گیرند تا مکالمه‌ای را میان مخاطب و متن سامان دهند، در این مجموعه شعر قابل اعتناست. بینامتن‌هایی که با جهان‌گرایی‌های شاعر می‌آمیزند تا آشفتگی‌هایی را عیان کنند، که در لایه‌های زیرین جوامع بشری پنهان مانده‌اند. در این میان، به‌نظر می‌رسد قوامی با خوانشی انتقادی، ضمن برجسته‌نمایی فرآیندهای این همانی و حتی تمایزگونه‌ی بینامتن‌ها در دو محور هم‌نشینی و جان‌نشینی، می‌کوشد مفاهیم جدیدی را بازآفرینی کند که در میانه‌ی گفتمان جامعه‌گرایانه می‌بایست مدام خلق شوند و بر سیلان ذهن مخاطب بیفزایند. به‌واقع، ارجاعات بینامتنی کلاژهای شناوری هستند که از طریق تکه چسبانی محیط‌های گوناگون، اشیا و پدیدارها را به هم پیوند می‌دهند تا مناسبات اجتماعی و بینافردی، گاه در ساختاری چند مرکزی و نامتقارن، تداعی‌های تصویری و مفاهیم انتزاعی‌ای را شکل دهند که از اتصال و پیوستگی کلاژها در نوشتار شکل گرفته‌اند و گاه به یاری چینی‌ش تصاویری واقع‌گرایانه، معناهای متعارفی را جهت دهند که شبکه‌ای از تجارب زیستی را متأثر از کارکرد منطقی زبان در خود حمل می‌کنند. از سوی دیگر، گسترش فضاهای آبستره و انتزاعی که در کنار

کابوس‌واره از هراس، دلهره و اضطراب را در فضایی اجتماعی به نمود بگیرد که زنان به‌مثابه جنس دوم در جوامع مرد سالار مدام تجربه می‌کنند. واقعیت‌هایی ملموس که همواره در متن زندگی حاضرند تا آدمیان منزوی و سرخورده از تناقضات جهان پیرامون را هر چه بیش‌تر در پيله‌های عنکبوتی تنهایی فرو برند.

دوزخ است اینجا

خنی‌گران به باده از دل غم‌های دوشین می‌شویند

کیمی‌گران خیره بر زنخندان دلبرکان

خون مدام از پیاله می‌نوشند

سواران در سرسراییی از آئینه و غبار

لهیب از جان و تن می‌شویند

میعادگاه غضب است اینجا

تالاری مفروش از پرهای چلچله

فروزان از رخسار دخترکان

ما را به آغوش می‌فشارند و باز می‌فشارند و باز

هر صبح و شام

در دخمه‌ای سنگین

به تاریکی ندبه می‌سپارند. ص ۱۴.

از دیگرسو، در شعر قوامی کلان روایت‌ها مدام در ساختار شناور نوشتار ذوب و محو می‌شوند تا پس از بازنمایی کلاژخورده روایت‌های چندوجهی، در ساختاری کارناوالی در متن احضار شوند. در چنین وضعیتی است که دلالت‌های متکثر و سیال، زنجیره‌ای از دال‌های شناوری را در چرخه‌های چند لایه‌ی کلاژهایی می‌پراکنند که قادرند در ارتباطی بینامتنی، مخاطب را به سمت واقعیت‌های متکثر منتشر شده در حوزه‌های متنوع معنایی متن بکشانند. واقعیت‌هایی که زمان، گذشته، حال و آینده را به هم پیوند می‌زنند، تا وضعیتی پرنوسان از رویکردهای اجتماعی جهان‌گرای قوامی را در خرده‌روایت‌های گسسته پیوسته‌ای به تصویر بگیرند، که می‌کوشند تا با اجراهای زبانی و دست‌یابی به زبانی‌تی متناقض‌نما و کنایی، معناها را در نمادها، نشانه‌ها و اساطیر به تعویق انداخته، پس از شناور کردن آنها در حافظه‌ی تاریخی، مخاطب را در بطن گفتمان و مکالمه‌ای قرار دهند که در بستر چندوجهی کلاژها شکل گرفته و در جوه لغزان و شناور تصاویر تعبیه شده است تا سرانجام خرده‌روایت‌های

درد نمی‌گیرد اما ریشه دارد در آن
تداعی طلوع صبح بعد از حادثه
این شیب تند
این شیب تند
امان از این شیب تند و حالت تهاجمی‌ام به
وقت بوسه‌های طولانی
این شیب تند و لمس هر چه نمی‌خواستیم در
پلکانی تیره و تاریک
این شیب تند و تو که نگذاشتی به سینه بسپارمت
همچون درد در بن دندانم ص ۱۳۸.

بدین ترتیب، هر سطر در شعر قوامی سینمایی مستند است که می‌خواهد به یاری زبان و اجزای متکثر آن، خرده‌روایت‌هایی را در ارتباطی بینامتنی در محور افقی هر سطر بازتاب دهد که محصول شیوه‌های بیانیتی منتقدانه، زاویه‌ی دید و همچنین نگرش‌های جامعه‌گرایی شاعر از منظر خاص زنانه است و در بردارنده‌ی تجارب زیستی، عناصری که اگر در ساختار درونی نوشتار و همچنین در دلالت‌های معنایی و یا ضمنی تصاویر و انگاره‌ها نفوذ می‌کنند تا گفتمانی را در سطر به سطر نوشتار سامان دهند که ارتباطی معناشناسیک و روایی با کلیت شعر دارند و در ضمن قادرند دامنه‌ی تأویل‌پذیری خرده‌روایت‌ها را گسترش دهند. گفتمانی که حتی در زبان و ساختار مونولوگ‌ها نیز نفوذ می‌کند، تا فضایی مکالمه‌محور میان متن و مخاطب را ترویج دهد. اما پرسشی که دوباره به ذهن متبادر می‌شود، این است که آیا در این گفتمان سیال با انبوه بینامتن‌ها و دلالت‌های معنایی و ضمنی که قادرند، مخاطب را آگاهانه بر لبه‌ی زبان نگاه دارند، تا در چالشی پارادوکسیکال او را از فضایی به فضای دیگری پرتاب کنند؛ می‌توان از رودخانه‌ی هراکلیت یاد کرد که مدام در حال تغییر است!؟

اینان نیای من اند

اینان که گاه چوب پرستیدند و گاه نور پرستیدند

و گاه در تنگ گور

همچون دو آهو در تکاپوی رستن و زادن

خوابگاهی حریر می‌خواستند

اینان نیای من اند

روانشان نژند و بوسه‌هاشان گزند

فضاهای واقع‌گرایی نوشتار، برش‌های متنی را وجهی چند بعدی می‌بخشند این امکان را فراهم می‌آورند تا مخاطب با درک انبوه بینامتن‌های سیال و متکثر، فضای روایی هر یک از آن‌ها را در ذهن خود شکل تازه داده و تداعی نماید.

خرده‌روایت‌هایی متکثر، که مختصات زبانی خود را به گونه‌ای تنظیم می‌کنند تا هر برش واقعیت‌های ملموس جامعه و همچنین ستم تاریخی رفته بر زن، انسان را در افقی گسترده‌تر به تصویر بکشد. بدین ترتیب، گستره‌ی شعر تلفیقی از کلاژهایی است که در کنار هم چیده می‌شوند، تا در جهانی بصری از رخدادهای تراژیکی پرده بردارند، که زن، انسان، بارها آن‌ها را زیسته و تجربه کرده است. برش‌هایی مستند که با بهره‌گرفتن از تکنیک مونتاژ و ترکیب تصاویر و انگاره‌های بعضاً ناهمگون و نامتجانسی که حامل واقعیت و معناهای عینی‌اند، در نهایت شعر را به کلیتی یک‌پارچه بدل می‌کنند، که بازآفرینی وقایع را با بیانیتی معترضانه مد نظر دارند. وقایعی که مخاطب را وا می‌دارند، تا ضمن خوانش شعرها، صدای مرثیه‌وار زن، انسانی را در ذهن خود تجسم کند که می‌کوشد با انعکاس عواطف، احساسات، باورهای اجتماعی و تجارب زیستی‌اش، مکالمه‌ای جدی را در نوشتار طراحی کند.

در این میان، حضور مضاعف معناهای اجتماعی که با وقایع عینی‌ای گره می‌خورند که از جهان‌بینی، ادراکات، نگرش‌ها و باورهای اجتماعی، فرهنگی قوامی نشأت گرفته‌اند و تجارب زیستی زن، انسان را در تصاویر واقع‌گرا، فراواقع‌گرا برجسته می‌نمایند، قابل تأمل و بررسی است. خرده‌روایت‌هایی که در ارتباطی بینامتنی، فواصل زمانی و مکانی‌شان، با رخدادهای آمده در متون گذشته، برداشته می‌شود و با احضار گذشته به اکنون، الحاق زنجیره‌ای از کلاژها به یکدیگر و حتی تقابل و تصادم خرده‌روایت‌ها در گستره‌ی نوشتار ممکن می‌شود تا مخاطب با تجسم بصری رخدادهای پارادوکس‌های جهان پیرامون را در وجهی مستند رصد کند.

این شیب تند زیستگاه من است

جایگاه رشد و ترس بیش از حدم

زالو می‌نهند بر پوست و به گوشت می‌رسند

از فصلی به وصلی دیگر

می‌زایند در ازدحام زیر بوته‌ها

و در گرمسیر آغوش‌شان دانه‌های شور

می‌روید. ص ۲۶.

ث. به‌هرروی، فارغ از آن که مانند ناتالی ساروت به تقسیم‌بندی ادبیات زنانه و مردانه قائل نباشیم و یا مانند هلن سیکسو نظریه‌پرداز پساساختارگرای فرانسوی، معتقد به زبان و نوشتاری زنانه باشیم که زنان را وا می‌دارد برای دستیابی به نگارشی تازه از زبان، از طریق تغییر در نشانه‌های زبانی و بر ساختن زبان زنانه و همچنین با آشکار کردن ابزار زانگی، نوشته‌ای به زبان زنانه تولید نمایند که از طریق ابزار تجارب زیستی زنانه خلق می‌شود. جهان فکری، عاطفی «اینک، الهه‌ی آب‌های راکد» را می‌توانیم از منظری زیستی، روایتی جامعه‌گرایانه بدانیم که با رویکردی زنانه می‌کوشد با تلنگر زدن به فهم مخاطب، آشفتگی‌های جهان پیرامون را بدل به مسئله‌ای پرسش‌انگیز کند. مسئله‌ای که خود به‌مثابه‌گفتمانی اجتماعی در گستره‌ی متن موضوعیت می‌یابد و می‌بایست مخاطب، با همدلی و هم‌سویی با نوشتار، با آن مکالمه همراه شود. به‌هر تقدیر، قوامی با بهره‌گیری از استراتژی‌های زبانی توانسته است در عناصر درون‌مایه‌ی شعرش، ضمن برجسته‌نمایی تجارب زیستی و بازآفرینی جهان فکری، عاطفی زنان، جایگاه آنان را در جوامع پیرامون نشان دهد. رخدادی متنی، که زبان خرده‌روایت‌ها را گاه به مرثیه‌سرایی نزدیک می‌کند، تا از زنی بگوید که در عصر عرق ریزان گرمی؛ «غروب را وارونه می‌بیند، دیوارها را نزدیک‌تر، درها را بسته‌تر و کلید را در جیب مردان محله می‌یابد که صدای موحشی دارند. ص ۱۳۶»

و گاه با بیانیته‌ی معترضان، بر تناقضات جهان پیرامون می‌آشوبد:

هر آنچه نباید می‌گفتم، گفته‌ام

کلام آخرینم در رگ‌ها جاری می‌شود

تا انتقام بگیرد از روزهای مرموز

و معما حل نشده می‌ماند

تو کاسه‌ی صبرت را به من بده

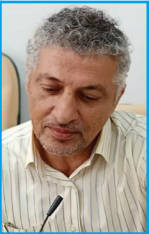
و دورنمای شهر را نظاره کن! ص ۱۲۲.

و بدین ترتیب، بهره‌گرفتن از زبانی ادیبانه که انتقال اندیشه را مد نظر دارد و تلفیق آن با شاخصه‌های زبانی، بیانی متکثر و سیال، که به ترویج تفکری زنانه منجر شده، در نهایت نوشتاری زنانه با لحنی مرثیه‌وار مملو از دغدغه‌های زیستی را پیش رویمان به تصویر کشیده است که قلمرو «من اجتماعی» اش را گستره‌ی حضور زن، انسان، در جهان هستی ترسیم می‌کند.

پس، با بیانیته‌ی اجتماعی، منتقدانه گره می‌خورد تا حضور مخاطب را در مکالمه‌ای که متن در شکل‌گیری آن سهیم است، پررنگ‌تر نماید. از سوی دیگر، بهره‌گیری از پارادایم تکثرگرایی و عدم قطعیت معناها و بسط آنها در سویه‌های معنایی و روایتی خرده‌روایت‌های نامتجانس، در فضایی بینامتنی دلالت‌های نامتعینی را در ذهن مخاطب ترویج می‌دهد و او را وا می‌دارد تا هر بار مفهومی خاص را از دلالت‌های صریح و دلالت‌های ضمنی در ذهن خود تداعی نماید. تا جایی که می‌توان گفت، اگرچه قوامی موفق شده است تا در این مجموعه شعر، تجارب زیستی آدمیان را در روایتی زنانه بازتاب دهد و نگاهش به زندگی سراسر تراژیک زن، انسان منبعث از هویت جنسی او شکل گرفته است؛ اما شاعر در پی آن نیست تا تنها از حاشیه‌نشینی و به حاشیه راندن زنان بگوید و یا درد و رنج‌های زنانه را در برش‌های شعرش بازتاب دهد، چراکه او به حضور انسان در جهان هستی می‌اندیشد. پس می‌کوشد تناقضات جهان پیرامون را در روایتی زنانه به تصویر گرفته با بیانیته‌ی صمیمانه، احساسات و عواطف خود را پس از رو در رویی با آشفتگی‌های جهان پیرامون، ترسیم کند. اما در نهایت، آن‌چه در دایره‌ی متکثر دلالت‌های صریح و یا ضمنی می‌نشیند، حضور پر تنش انسان در جهان هستی است و بس.

منابع و مآخذ:

تودوروف، ۱۳۸، بوطیقای ساختارگرا، ترجمه محمد نبوی، چاپ دوم، نشر آگاه.
قوامی، فرزانه؛ ۱۴۰۲، اینک، الهه‌ی آب‌های راکد، نشر نورهان.



یادداشتی درباره‌ی دفتر «دوتَه» اثر جعفر محمدی واجارگاهی

را بریده‌اند، ولی قلبش هنوز می‌تپد. این تشبیه، ساده است، اما تنها نگاه شاعرانه و زیرکانه به طبیعت می‌تواند آن را کشف کند. بیهوده نیست که می‌گوید: «فکرش را هم نمی‌کنی». وی با این کار و نیز واگذاری قضاوت به مخاطب (ضمیر دوم شخص)، از خود (ضمیر اول شخص) عبور می‌کند تا سخنش را محسوس‌تر ارائه گرداند. گوینده تنها از بریدن سر سخن نمی‌گوید، از نداشتن چشم و گوش و زبان هم یاد می‌کند. چشم نخستین عامل عشق است و سپس گوش و زبان مایه‌های گفت‌وگوی عاشقانه. اما قلب مرکز آن است که در ندیدن و نشنیدن نیز می‌ماند و می‌تپد. این شعر، مَثَل‌عامیانه‌ی «از دل برود هر آن‌که از دیده برفت» را نیز گزاره‌گردانی کرده و با آن مخالفت ورزیده. اگر این سخن نادرست را بپذیریم که هر چه بگوییم گذشتگان گفته‌اند و هیچ سخنی تازه نیست، گزاره‌گردانی از سازوکارهای تازه‌سازی است. گزاره‌گردانی همواره مخالفت نمی‌ورزد، گاهی نیز سخن کهنه‌ای را با موافقت تازه می‌کند. برای نمونه، «دلَم برایش می‌تپد» را با جانشینی قلب پرنده‌ی سربریده تازه می‌سازد. آن هم نه دل، بلکه می‌گوید قلب، زیرا پرنده معمولاً قلب دارد نه دل. یکی دیگر از شعرهای مدرن و متفاوت دفتر حاضر را می‌خوانیم آنگاه سراغ ضد شعر و شعر متفاوت می‌رویم:

صدا از رود می‌آمد

از جنگل

کوه

دامنه

از هیجان باد و پرواز پرنده

از بعد رسیدن تمشک و قبل رؤیت ابر

همزمان با هنر و ادبیات مدرن در دهه‌ی ۱۹۵۰، تئاتر نو، رمان نو و موج نو در اروپا پدید آمد که برخی از ویژگی‌های پسامدرن را در خود داشت. هنر و ادبیات یادشده، در ضدیت با گذشته و حتی ادبیات مدرن که عمری صدساله داشت و هنوز برپاست، پا گرفت. این شیوه، چنان روایت را قطع ارتباط می‌کرد که بدان ضد ادبیات، ضد تئاتر و ضد سینما می‌گفتند. در ایران نیز براهنی از واژه‌ی «ضد شعر» استفاده می‌کرد و شعرهای خود را که مهم‌ترین ویژگی‌اش قطع اتصال در روایت بود، ضد شعر می‌نامید. (نک خطاب به پروانه‌ها و چرا من دیگر شاعر نیمایی نیستم، ۱۳۷۴: ۱۹۵). برخی از شاعران ایرانی که می‌خواستند شعر مدرن، آوانگارد و پسامدرن و ضد شعر ارائه کنند، تا مرزهای شبه‌مدرن می‌رفتند و گاهی شبه‌مدرن بودند. ولی آن‌هایی که شعر مدرن را درمی‌یافتند، در کار پسامدرن و ضد شعر موفق‌تر بودند. برخی از شعرهای «دوتَه» (۱۴۰۲) مدرن و گاهی ضد شعر موفق دانسته می‌شوند. شعر ۶۴ از این دفتر مدرن است:

شبیه پرنده‌ای که

سری بر تن ندارد

در خود مانده‌ام

فکرش را نمی‌کنی

چشم نداری

گوش نداری

زبان نداری

اما

هنوز قلبت برایش می‌تپد (دوتَه: ۱۱۹)

شعر، بسیار مادی، تجربی و اثرگذار است. گوینده قلبش را همانند پرنده‌ای می‌کند که تازه سرش

فرافکنسی مادی تری دارد. زیرا غروب ماخولیای رود را در چشم گوینده، آن هم ماخولیایی اش در هم می پیچد و کوه، جنگل و تمشک را نیز پنهان می کند. جنگل هم مانند غروب و خود گوینده دامنه را نمی خواهد و در ازدحام تاریکی و ابر و باران دامنه را نه می بیند و نه می خواهد. آری هم اجزای طبیعت و هم انسان مانند غروب انتهای تاریک دارند تا معنای روشن روز طبیعت را از میان بردارند. شعرهای طبیعت نگرانه‌ی واجارگاهی معناگرایانه تر است، اما شعرهایی که از شهر و خیابان سخن می گویند، روزمرگی، بیهودگی و پرسه زنی دارد و این کار شعر را طبیعی می کند. زیرا تنهایی فقط در دل طبیعت رخ نمی دهد، سایه‌ای است که در شهر، میان سایه‌های پرسه زن نیز همراه گوینده است.

در شعر شماره‌ی ۱۸ آمده است: «قرار است شهر دیگر شیب خیابانش تند نباشد/ یکی برود و یکی بماند/ یکی نماند و یکی نباشد/ یکی یکی دیگر را دنبال کند/ و دیگری خودش را گم کند...» این بند توصیف موجز و دره‌مین حال کامل ازدحام شهر است. در بندهای بعدی لحن تغییر می کند و این بند را با گزاره‌های دیگر گسترش می دهد: «چشم که باز کردیم/ سلسبیل ما را وادار می کرد تا قدم بزنیم/... تا زندگی در همین پیاده روی‌ها تمام شود...» (۲۹). عنصر غالب شعرهای واجارگاهی فردی است و همه چیز در میانه و به نرمی می گذرد و جنبه‌های تراژیک آن چندان چشمگیر نیست؛ نه جنگ و مرگش لحنی ویرانگر دارد، نه عشق و تنهایی اش کشنده است. جنبه‌های امیدوارانه و معناگرایانه اش به ویژه در دل طبیعت کم نیست: «و این جنگل بود؛ همیشه پرندهاش را صدا می زد.» (۴۵) شعر شماره‌ی ۶۱ بسیاری از ویژگی‌های دفتر «دوتِه» به ویژه تفاوت را در خود دارد:

به بی گناهی آب خیره مانده
به اضافه‌های سنگ

به پرواز
و پرندگان ناشناس
بازگشته‌ام به ادامه‌ام
احیا کرده‌ام تنهایی را



از هنگامه‌ی باران...
صدا می آمد
و ما سمت همین ارتفاع
گوش فرا می دادیم
غروب
اضافه‌های حجمی
از درون
مالیخولیای رود را
در هم می پیچید
غروب
جنگل، دامنه‌اش را نمی خواست
و پرند
آوازش را ناب نمی تراشید
غروب...
غروب که هنوزش را بساط کرده
در حقارت شب جا مانده
- تنهایی

چه انتهای تاریکی داشت - (۱۵۴-۱۵۵)

شعر توصیف لحظه‌های روشن طبیعتی است که در غروب ناپدید می شود، تا تنهایی که از کلیدواژه‌های این دفتر است، رنگی مالیخولیایی به خود گیرد. اگر «اضافه‌های حجمی» اندکی انتزاعی است، مالیخولیای رود در آن حجم تاریک،

پرواز پرنندگان ناشناس نیز هم‌سویی با مرگ دارد، به‌ویژه واژه‌ی ناشناس که به‌جای وحشی آمده است تا به ابهام مرگ بیفزاید. در بند دوم گوینده به ادامه‌ی زندگی و حیات برمی‌گردد، اما با احیای تنهایی. سؤال مرده در این بند، شعر را به تفاوت و ضد شعر و قطع ارتباط مایل می‌کند؛ این ترکیب همنشین بی‌سرانجامی است، پس سؤال می‌تواند دشوار و بی‌پاسخ باشد تا گوینده بی‌سرانجام و کلافه گردد، اما از آن‌جا که مرده پس از احیا قرار گرفته، ترکیب ضد اتصالش با سؤال توجیه می‌شود. به زبان دیگر ضد شعر یعنی همین ترکیب دال‌نگرانه که مدلولش مبهم است، ولی زنگ مرگ و مرده که درون‌مایه‌ی شعر است، هر‌جا می‌تواند نواخته گردد. در بند سوم، لحن، با وجه دستوری دگرگون می‌شود تا نواخت دیگری به شعر داده باشد: «نگران نباش...»

سپس می‌گوید به رها شدن در ابهام مرگ و پایانی مرموز عادت کرده‌ام. این دریافت من است که همواره در ضد شعر که خواستش نامعنایی است، معنایی برای خود می‌جویم. زیرا نامعنایی کامل در ادبیات وجود ندارد و گرنه پسندیده نیست. نمی‌دانم شاعر در خودآگاهی یا ناخودآگاهی است که می‌گوید: «دل داده‌ام/ به علامت سؤالی/ که چرایبی زیستن را پایان یافته»، به‌هرروی، به پایان و مرگ مرموز اشاره می‌کند. در بند چهارم این امر مرموز، کثیف می‌گردد، اما واقعیت است. بیان واقعیت‌های کثیف اگرچه دلپذیر نیست، ناتورالیست‌ها آن را می‌پذیرند.

این بند به کشتار پرنده و از میان بردن تازگی طبیعت، و حتی نابودی شهر می‌پردازد و انسان‌ها با خودخواهی‌های ناتورالیستی به ابژه‌ها می‌نگرند؛ خون‌گرازان را از گلولی‌شان که به اختیار خود، وداع نکرده بلکه آن گلوها را بریده‌اند، می‌نوشند و زنان کودکان‌شان نمی‌بوسند.

در بند ۶ به مرگ عشق همچون پرواز پرنده رو می‌کند و آنگاه خود مرگ را با پرواز به همان شیوه‌ی ضد شعر و با لحنی دیگر، گرهی محکم‌تر می‌زند: «و مرگ/ حماقت آفرینشی‌ست برای پرواز». در پایان، دوباره آغاز شعر تکرار می‌شود و این تکرار به بازگشت واقعی گوینده به زندگی نیز اشاره دارد تا از جنبه‌ی تراژیک شعر بکاهد.

- از سؤالی مرده
برگشته‌ام به بی‌سرانجامی -
نگران نباش
رها شده‌ام در چند علامت تعجب
دل داده‌ام
به علامت سؤالی
که چرایبی زیستن را پایان یافته
می‌تواند مغز پرنده‌ای را متلاشی کند
باکرگی ماندن را بگیرد
شهر را به هم بریزد
گلوی گرازی را ببرد
- و من نوشیده‌ام خونی داغ را
از گلوبی که
وداع را هرگز نیاموخته
زایمان زنی را دیده‌ام
که کودکش را نبوسید -

از دور
دور دور
دورتر دورتر
خیلی دور دور
نامت را فریاد بزن
تا بگویم عشق
پرنده‌ی ناشناسی‌ست
که بی‌صدا می‌گریزد
و مرگ
حماقت آفرینشی‌ست برای پرواز
زل زده بودم
به بی‌گناهی آب
به اضافه‌های سنگ...

بازگشته بودم به ادامه‌ی خودم (۱۱۳)

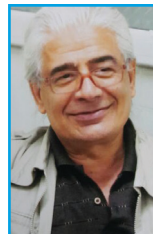
درون‌مایه‌ی شعر، ابهام کثیف مرگ است. بند نخست به نشانه‌های زندگی اشاره دارد: آب، سنگ و پرواز که معمولاً با واژگانی ویژه ترکیب می‌شوند. بی‌گناهی آب تا مرزهای انتزاعی شدن می‌رود، ولی هنوز می‌توان بی‌گناهی‌اش را همان زلالی دانست، زیرا سنگ‌هایی که در اضافه و کنار آب دیده می‌شوند، نشان از آن دارد که آب بر روی سنگ‌هاست نه خاک تا گل‌آلود شود. اضافه و ادامه از واژگانی است که بسیار در ترکیبات این دفتر به چشم می‌خورد: اضافه‌های سنگ، ادامه‌ی خودم... که ای بسا به معنی باقی‌مانده‌ی زندگی است.



جستاری بر دفتر شعر

«دوتَه»

جعفر محمدی واجارگاهی



نگارنده: فیض شریفی

این دفتر شعر غیرمعمول ۱۶۲ شعر سپید سورئال دارد. پیش از دفتر شعر «دوتَه»^۱ واجارگاهی ۹ دفتر شعر را بر بساط نشر نشانده بود. واجارگاهی شوق و اشتیاق زایدالوصفی به رسیدن به حوزه‌های ناشناخته و کشف‌نشده و در طلب ۱- معنی بافتن یا بافته شدن می‌دهد، در این جا معنی موی بافته شده است...

خالی‌ام
خالی‌تر از پنجره‌های تاریک
که زنی
زیستنش را گورستان کرده
و تنها دوتَه می‌بافد در اندوه
خالی از همه‌های خیابانی خیس
که تو را در تو حل کرده.
(پشت جلد)



ناممکن است.

واجارگاهی ذوق ویژه‌ای در گزینش واژگان بومی
گیلانی دارد.
شاعر مثل نیما واژگان بومی را در آغوش واژگان
سره‌ی فارسی قرار می‌دهد:

کوچه‌ای بن‌بستم

که آجارش^۲

با حلب‌های کهنه میخکوب است...

بی‌فایده بود

امانی در دوت‌های که پریشان نمی‌ماند،

نیست

هنوز به سایه‌ها عادت داشت

۲- استخوان‌های بالای بدن که از لاغری نمایان است...

و نشان از ابری

که محالش بارانی‌ست و شب را

ناله زده تا سپیده نیست.

(ص، ۱۹)

شعر واجارگاهی مانند همه‌ی شعرهای شاملووار،
ضرب‌آهنگ کلامی امروزین دارد. ترکیب کلام و
وقف‌ها و تأکیدهای جمله از الگوهای منظمی
پیروی می‌کند که به هماهنگی و قسمی درونی
می‌رسد. اگر این‌گونه همسازی و هماهنگی بر
واژه‌ها تحمیل شود، کلامی بی‌روح به دست
می‌آید؛ اما در سروده‌های واجارگاهی این
موزیک و هماهنگی از درون خود سخن می‌بالد.
تأکیدها و وقفه‌ها و زیروبم جمله‌ها از معنای

را گیج مانده‌ام / حواسم نبود / تو را چیده بودند / در
بلوغ نام‌های نارس / و دوته‌هایت را تعارف کرده بودند
به باد / من در این آغاز / رنگ‌پریده ماندم / از این همه
ادامه / که تو را می‌مکید بی‌شرح.»
(ص، ۴۰ و ۴۱)

واجارگاهی مردی کوهستانی است که در
نسیم سحر جنگل و قله‌ها تنفس می‌کند و از
چشمه‌های زلال آب می‌نوشد. واجارگاهی، عاشق
جنگل، کوه، درختان، دریا، باران، پروانه، لحن
خاک، ابر، مرداب، لمه (سقف چوبی)، موج، علف،
پرنده و اجاق روشن و کله‌های روستایی است:
«پرنده‌ی من، صدای باد را می‌شنوی؟ / اتفاقی
می‌افتد / اتفاقی که در تنم پهن است / به جنگل
تبدیل می‌شود / تو زیبا بودی که جنگل در من
می‌زیست / آمده بودم افسردگی درخت را / از لب
پنجره بر دارم / پنجره‌ای برگشت رو به دیوار
و این جنگل بود، همچنان پرنده‌اش را صدا می‌زد.»
شاعر برای این که تنهایی را تاب بیاورد و
واقعیت‌های سخت و سمج را کنار بزند به
جنگل و دریا و ستاره و ماه و عشق پناه می‌برد و
می‌خواهد روزنه‌ای به دنیای کهن، به جهان آب و
آئینه باز کند ولی نمی‌تواند.

او زندگی را بی‌ارزش و بی‌قدر می‌داند و با چنان
آهنگی در این عرصه پیشروی می‌کند که دست
شوپنهاور و کامو را از پشت می‌بندد و جهان را
پوچ و لبریز از خستگی و درهم‌شکستگی می‌داند:

«دشوار یعنی / همین اندازه که

آدمی می‌فهمد

عشق هست، تنهایی هست

و دوره می‌کند خودش را

دوره کرده در من

رنج را کجای آغاز زیسته‌ای

که عشق، ماهیتش سکوت مانده. دور شده

در من

پرنده‌گانی که نامت را سقوط می‌کنند

کدام رفتن را نشانم می‌دهند

که این‌گونه

مرده‌ام را در تو زندگی می‌کنم

شبیبه تنهایی که دست‌بردار نیست

برمی‌گردم به تو.»

(ص، ۸۲)

شاعر در متن رویدادها زندگی می‌کند و هبوط



سخن حاصل می‌شود، یعنی از کیفیت و فشار
عاطفه و معانی پشت واژه‌ها به دست می‌آید
که موج و حرکتی به سخن شاعر داده است
که بیشترین تأثیر را بر خواننده می‌گذارد.
واجارگاهی گوشه‌ی چشمی به عرفان دارد، یعنی به
درون‌گراییش پیدا می‌کند و یله و آزاد است و مانند
کبوتر مولانا رو به سوی جانب بی‌جانبی دارد و در حال
و هوای گرگ‌ومیشی پرواز می‌کند و به عرفان آبی
نزدیک می‌شود: «دست‌بردار نبودند/ تو را چیده بودند/
و قرار نبود شرح / پنجره‌ای را باز کند / چند واژه‌ی
حل‌نشده / می‌توانست تو را در من حل کند / چشمانت
را از سقوط پس بگیرد / و به اندوهی که / غمت را
سگ‌دو زده / سلامی بگوید / اشتباهی با واژه‌هایی ور
رفتم / که بیداری را نفهمید / اشتباهی خودم را تشییع
کردم / در نام‌های چند رنگ / حواسم نبود / این خیسی

اشکال مختلفی در می‌آید / از اتاقی می‌گوید / که تو / تنهاییات را در آن گریسته‌ای / و صدایت نمی‌تواند / آمده باشد که از اتاق بیرون بیاید.
محصور در هنوز یک فریاد / محصور / در
هلهله‌های بی شرح / با باقیمانده‌ای از
مرگ / محصور.
 (ص، ۱۰۶)

واجارگاهی در سروده‌های خود غالباً گذر سنگین و بی‌رحم زمان را به توصیف در می‌آورد و ناتوانی‌اش را در نگهداری یا لذت‌بردن از این روزگار تلخ‌تر از زهر ترسیم می‌کند.
 او احساس می‌کند که همه راه‌ها بر او مسدود شده است و از لحظه‌های شتابان و فرسایشی و دردهای ناسور و ناگفتنی‌ای حرف می‌زند که عرصه‌ی هستی را دربر گرفته است: «همین که شب / بی‌تصویر / قادر است / سایه‌ای را محو نماید / تنهایی شکل عجیبی می‌گیرد. انگشت‌به‌دهان بدرقه‌های خاموش / هیاهوی بی‌توقف / تا سر می‌چرخانی / رفتن فراموش می‌شود. کجای باور را تماشای مانده‌ام / که دوردست / شمایل دوری را نشان نمی‌دهد!»
 (ص، ۲۷۴)

مالرو درباره‌ی جنگ اول جهانی و حوادث ناگوار آن گفته بود که تاریخ مثل تانک از روی بدن ما و نسل ما بی‌رحمانه می‌گذرد. من نمی‌دانم تاریخ بود یا چیزی دیگر که از روی جسم ما گذشت، اما این را می‌دانم که در این گذار و عبور وحشتناک، بهای سنگینی پرداختیم از جمله جان چند تن از شاعران و داستان‌نویسانمان را:

می‌دانستم انحصار زمان
چارچوبش در بعید یک کشف
باقی می‌ماند
می‌دانستم
ظهری رد شده در من حاضر است
که قلبم را شکسته بخواد
می‌دانستم خداحافظی برمی‌گردد
به یک سلام
من اما از جنگ خودم باز می‌گشتم
و شهید روزگارم بودم.
 (ص، ۲۹۱ و ۲۹۲)

خویش را تماشا می‌کند و به زبان تصویر و رمز و نماد، حدیث این زندگی مرگبار را بازگو می‌کند. جهان‌نگری شاعر در این اشعار متبلور نشده است ولی شاعر پوئتیک «شعر تجسمی» خود را در متن عرضه می‌کند و از دریچه‌ی عواطف و اندیشه‌های خود به هستی و نیستی می‌نگرد و گوشه‌های تاریخ شعر و زبان را جلوه‌گر می‌کند.
 شعر واجارگاهی، بیان تمام واقعیت‌ها نیست؛ بلکه عطیه‌ی سخن‌مند «هستی» (بودن، وجود) است و این داوری را می‌توان در چند شعر شاعر به‌وضوح دید که به قول هولدرلین و نصرت رحمانی و فروغ؛ آنچه می‌ماند شعر و ارمغان شعر است و تنها صداست که می‌ماند.
 مورد یک: «هر از گاهی که آغاز کیوتر / از شعر جدا می‌ماند / برهنه بر پاره‌های ابر / شکسته در ساقه‌های رنج / چون شلتوکی رها در باد / تشنه / تشنه / خونابه‌ی شعر را / بالا می‌آورم / که غروب / در آغاز رنگ / به بال پروانه‌ای پرواز بدهد.»
 (ص، ۹۶)

مورد دوم: «در خیالم / بالادست گورم ایستاده‌ام / هنوز خالی است / عمیق است اما صدایم را می‌پچاند / باید قادر باشم بروم / یقینی که تمام مرا راهی کند.»
 (ص، ۹۹)

در سروده‌های شاعر، سطرهایی هست که هم از حس امروزی خبر می‌دهد و هم از اکتشاف شاعرانه و هم در آنها اندیشه و فلسفه هست و هم فوران و غنای عاطفی، با آهنگ و سخن امروز که بحرانی را در جهت‌یابی ما نشان می‌دهد، سخن می‌گوید و از زبان عادی سرپیچی می‌کند و زبان نخنماشده‌ی ادبیات رسمی و فاخر را به کناری می‌نهد و به سمت ادراک‌های نوین پیش می‌تازد، چنان که در شعر (۵۷) می‌گوید: «این اتاق می‌تواند / حجمی را گریسته باشد / در شرح دیگری از تو / بی آن که بدانی / چشمانت / کدام پرواز را از اوج گرفته / خیابانی تو را پرت کرده در این اتاق / جایی که غروب نمی‌تواند از نور، چشم‌پوشی کند / کدام تن نیمه‌جان را می‌تواند اشاره کند / که قبری در من پهلو می‌گیرد / قبری که راه می‌رود / سیگار می‌کشد / کله و پاچه می‌خورد / آدامسش را در خیابان پرت می‌کند / به



مروری بر کتاب هرمز علی پور اثر: فیض شریفی

دیدار و گفت‌وگو با این دو چهره فرهیخته را به‌دست آورند. به سهم خود از ملاقات با این انسان‌های اندیشمند و متواضع که همت و تلاشی ستودنی دارند بسیار خشنود شدم. همان شب قلم‌به‌دست، خواندن کتاب فیض را آغاز کردم. سطر به سطر آن را چون آبی گوارا نوشیدم و جمله‌های مهم را مشخص کردم. به‌راستی، فیض شریفی قبل از آنکه یک منتقد باشد معلمی دلسوز است. برای من که مشتاق آموختن بودم، این کتاب بسیار آموزنده بود.

هدف

در این مقاله سعی دارم چکیده‌ای از آموخته‌هایم از کتاب هرمز علی پور نوشته فیض شریفی را با خوانندگان گرامی به اشتراک بگذارم.

روش کار

برای پی بردن به اهمیت و ارزش این کتاب، ابتدا شرح حال و کارنامه ادبی نویسنده را مرور می‌کنم. سپس به تفصیل در مورد بخش‌های مهم کتاب و نکته‌های برجسته‌ی آن خواهم نوشت.

مروری بر زندگی‌نامه فیض شریفی

فیض شریفی در ۱۴ آذر ۱۳۲۴ در بهبهان، استان خوزستان متولد شد. پس از اتمام تحصیلات دانشگاهی در رشته ادبیات فارسی به‌مدت سی و هشت سال به تدریس مشغول بود؛ ولی از سال ۱۳۸۵ تصمیم گرفت وقت خود را تنها به پژوهش، نقد ادبی و نگارش آثار مختلف در زمینه شعر اختصاص دهد. بر این اساس مجموعه ۱۵ جلدی با نام «شعر زمان ما» را منتشر کرد که در آن آثار بسیاری از شاعران معاصر از جمله سیمین بهبهانی، سیاوش کسرای، منوچهر آتشی، سید علی صالحی، نادر نادرپور، نصرت رحمانی، یدالله رؤیایی، فریدون مشیری، محمدرضا شفیعی کدکنی، حمید مصدق، فریدون تولی، شمس لنگرودی و علی باباچاهی مورد نقد و بررسی قرار گرفته است. شریفی از استادان و نویسندگان صاحب‌نام معاصر و از اعضاء هیئت علمی کانون شعر ایران است.

«هرمز جزیره‌ای تنها در ساحت شعر، سیر و سیاحتی شاعرانه؛ همراه با فیض»
«بیش از این نمی‌توانم
ساعتم را طوری تنظیم کنم
تا مرگم را گل‌ها به دفتر بنویسند
روزگاری
که برادر نمی‌تواند بال برادر شود...»
هرمز علی پور

مقدمه

به اعتقاد من، شعر؛ تجربه زیستن در جهانی دیگر است. دنیایی شگفت و ناشناخته که ما را از روزمرگی‌های همیشگی دور می‌کند و به دنیای خیال و اندیشه می‌برد. گاهی شادی و طرب نصیب ما می‌کند و گاهی حزن و اندوه. شعر می‌تواند قطار واژگان خوش‌آهنگ و موزون باشد یا غریو اندیشه‌های دردناک. ما مردمانی هستیم که با شعر زاده می‌شویم و با شعر می‌میریم. شعر، ردایی ارزنده است که نه تنها کهنه نمی‌شود؛ بلکه در هر فصل از کتاب زندگی ما، شکل و رنگی تازه می‌گیرد. حتی در دنیای مدرن امروز، هنوز شعر قدر و منزلت خود را از دست نداده است و تعدادی از شاعران ایرانی مخاطب جهانی دارند و این برای ما سرمایه‌ای ارزشمند محسوب می‌شود. هرچند نسل جوان ما نسبت به گنجینه‌های فرهنگی خود بی‌مهری می‌ورزند؛ اما هنوز امیدی هست که از این گذرگاه تاریخی جان به سلامت بریم و چراغ شعر فارسی همچنان درخشان بماند.

تاریخچه

هفدهم شهریورماه ۱۴۰۳ جشن بزرگداشت مقام استاد «هرمز علی پور» با حمایت دو مجموعه ادبی-هنری یعنی کانون ماه‌گرفتگی به مدیریت صحرا کلانتری و کانون راز به مدیریت شمیلا شهبازی در تهران برگزار شد. در این مراسم کتاب «فیض شریفی» با نام «هرمز علی پور» از مجموعه‌ی ارزشمند «شاعران معاصر ایران» رونمایی شد. فرصتی مغتنم بود برای شاعران جوان تا از نزدیک امکان

در ادامه فهرستی از دفترهای شعر هرمز و تاریخ انتشار آنها ارائه کرده و متذکر می‌شود که در تحلیل و بررسی و نقد هر شعر با توجه به چگونگی ساخت، بافت و آهنگ (شکل و فرم) همان شعر ممکن است شعر را با نظریه تأویلی یا نقدهای دیگر بررسی نماید. همچنین تأکید دارد که رجحان او بر زیبایی و مدرن‌گونی اثر است. چون ممکن است شعری زیبا باشد؛ ولی مدرن نباشد یا شعری مدرن باشد؛ ولی زیبا نباشد. (صفحه ۲۰)

زمینه‌های تاریخی، سیاسی-اجتماعی و ادبی هرمز در این قسمت توضیحات مختصری در مورد تفاوت نگاه ابژکتیو (واقع‌گرایانه)ی نیما یوشیج در برابر نگاه سبژکتیو (درون‌گرایانه)ی شاعران موج‌ناب ارائه شده‌است. (صفحه ۲۱)

ویژگی‌های شعر ناب

برای پی بردن به ویژگی‌های شعر هرمز قبل از هر چیزی باید «ویژگی‌های شعر ناب» را بشناسیم. (صفحه ۱۱ و صفحه ۲۱ تا ۲۳)

_ شعر ناب با وجود ادعای عبور از سنت به‌خاطر داشتن فضای پاستورالی (نمایش روستایی)؛ نیم‌نگاهی به معصومیت‌های له‌شده و از دست‌رفته دارد و شاعران ناب تا حدی به تغزل، تخاطب و وزن‌گرایش دارند.

_ این نوع شعر از رمانتیسیسم تغذیه می‌کند؛ ولی مثل شعر رمانتیک‌ها آسان‌پیشه نیست.

ذهن‌های معتاد به شعر کلاسیک، رمانتیک و شعرهای اخوان ثالثی چندان قادر به درک آن نیستند.

_ زبان برای شاعران ناب اهمیت زیادی دارد. فرم، تنها زمانی که زاییده‌ی زبان باشد و در زبان متجلی شود؛ معنا پیدا می‌کند.

_ از مهم‌ترین ویژگی‌های شعر ناب نداشتن تعهد اجتماعی و سیاسی است (البته این موضوع در نظر بسیاری از منتقدان قابل توجه نبوده و نقطه ضعف شعر محسوب می‌شود).

_ این شعر، ارزش‌بخشی هنر و «هنر برای هنر» است. به اعتقاد شاعران ناب شعر باید حسی باشد. با عناصر طبیعت گره بخورد و با خیال درآمیزد.

_ شعر ناب، ریشه در ادبیات و فرهنگ‌های گذشته ایران و اروپا دارد.

در صفحات بعدی، نویسنده به تدریج به بیان خصوصیات شعری هرمز در هر یک از دفترهای شعر می‌پردازد و من تنها به ذکر مختصر برخی موارد و نمونه‌ها بسنده می‌کنم و مطالعه دقیق را به خوانندگان گرامی واگذار می‌کنم. دفتر کودک و کبوتر (۱۳۶۰):

زبان ساده، صمیمی، فعال و تغزلی است و با پدیده‌ها ارتباط می‌گیرد.

او تاکنون بیش از پانصد مقاله و سی و پنج عنوان کتاب منتشر کرده است. از آثار معروف او می‌توان به مجموعه‌کتاب‌های ساختارگرایی نوین، نقد تطبیقی سینما و ادبیات، عاشقانه‌های سه‌گانه‌ی شمس‌لنگرودی، غریقی خاموش در کولاک زمستان، خیام و پساخیامیان، جدار شیشه‌ای، ترانه‌های پرتشویش، برای نشستن کنار تو، منافسات شاعران و عشق برآستانه اشاره کرد.

نحوه‌ی چیدمان و نگارش مطالب در کتاب هرمز علی‌پور: فیض شریفی به‌ترتیب با عنوان‌هایی که در ادامه خواهد آمد، مطالب خود را تنظیم کرده و بعد از بسترسازی برای آشنایی مقدماتی خوانندگان با سبک و سیاق جناب علی‌پور، مجموعه‌های شعری او را که در یک بازه‌ی زمانی شصت‌ساله سروده شده، تک به تک مورد نقد و بررسی قرار می‌دهد.

پیش‌پرداختی درباره‌ی هرمز

از همان آغاز نوشتار، خواننده با اصطلاحات «شعر دیگر»، «شعر ناب» و «شاعران ناب» مواجه می‌شود و هرمز به‌عنوان شاعر شعرناب و شعرگفتار معرفی می‌شود. فیض می‌نویسد چندین سال می‌گذرد تا این دو روح شاعرپیشه با هم به انس و الفت می‌رسند و سرانجام زمینه برای نوشتن کتابی درباره‌ی شعر هرمز فراهم می‌شود. (صفحه ۱۵-۱۱)

پیش‌گفتار

«شعر آوانگارد» شعری است تفسیرپذیر و تأویلی؛ شعری که زبان و نگاهش مدرن است. در زبان مجسم می‌شود و موضوع آن، شناخت و معرفت عمومی است. در ادامه به زبان و پویایی زبان اشاره می‌کند که برخلاف دستور زبان در حرکت است و سبب می‌شود که متن‌ها معنای ثابت نداشته باشند و در نهایت به نقل از «کاترین بلزی» می‌گوید کار نقد پرداختن به سلسله معنای امکان‌پذیر است. (صفحه ۱۷)

فیض بر این باور است که ادبیات زیر بار سلطه تاریخ و ایدئولوژی نمی‌رود و مستقل کار می‌کند. او سپس بر اساس نظر «پل ریکور»، نقش پدیدارشناسی را این‌گونه مطرح می‌کند:

_ «روشن کردن» به‌معنای شناخت ساختار درونی اثر و رمزگان آن

_ «توضیح دادن» به‌معنای شرح دادن نسبت آن با مؤلف، مخاطبان و جهان اثر

او داوری کردن را به زمینه‌های دیگر موسوم به «زیبایی‌شناسی» مربوط می‌داند. نویسنده تأکید می‌کند که شیوه‌ی او در نقد و بررسی شعرهای هرمز علی‌پور هم بر اساس نظریات کاترین بلزی بوده و هم نظریات ساختارگرایی در ادبیات رابرت اسکولز را مدنظر داشته است. به‌علاوه هرکدام از سروده‌های سراینده را به‌طور جداگانه مورد بررسی قرار داده است. (صفحه ۱۸)

چون خواب‌هایت
جا نهاده‌ام خونم را
کنار تو
نه بر آخر اندوه نشسته‌ام
نه بر ابتدای گریه
من همیشه کفن در کف
سفر می‌کنم
علی‌الخصوص
علی‌الخصوص
به دیدار تو می‌آیم (صفحه ۲۳)

دفتر شعر نرگس فردا (۱۳۷۰):
در این دفتر با روایت‌های تصویری ناب و گاهی پیچیده
به شعر حجم نزدیک می‌شود.
دیباچه‌ی کلام عصر به خوی رود /
دیباچه‌ی کلام عصر به خوی کوه است
دنبال نام خویش نمی‌رود هرگز
که می‌گوید:
فعلی‌ست که چون گیسوی دختران
رنگ می‌دهد به رنگ
و با تن کوچک
با کهکشان در سر
راه می‌رود ماه
می‌شود نگین الفاظش
دیباچه‌ی کلام عصر
که کوهی و
سخت است (صفحه ۲۴)
دفتر سپیدی جهان (۱۳۷۶):
مخاطب با تصویرهای روایی و متنوع از ابژه‌های ملموس‌تر
روبه‌رو می‌شود.
سپیدی جهان کجاست و سپیده‌ی آب‌ها را که دیده‌است
از تو می‌پرسم دوست
وقتی شاعران به یک نگاه می‌گریند
پس کی می‌رسد سپیدی جهان
تا گل به چهره‌ی انسان درنگ کند... (صفحه ۲۵)

خوبستن نگاری شاعر

در این قسمت هرمز علی‌پور، شرح کوتاهی از دوران
کودکی و نوجوانی، زندگی خانوادگی، ورود به دنیای
شعر کلاسیک و سیر پیشرفت خود ارائه کرده است.
خشنود است که توانسته بدون تقلید از دیگران به شعر
ناب و نگاه فردی خود برسد. (صفحه ۲۷ تا ۳۵)

آنتولوژی هرمز علی‌پور

طبیعی است که علی‌پور در برخی موارد از شاعران

دهه‌ی چهل و پنجاه تأثیرپذیر بوده؛ اما در قیاس با آنها
زبان ساده‌تری را برگزیده که به گفتار روزمره نزدیک‌تر،
شخصی‌تر و درعین‌حال عمیق‌تر شده است.
رسالت «دگرگون کردن جهان» در سروده‌های او بسیار
کمرنگ شده و شاعر به تفسیر جهان و ماجراهای فردی
و زندگی روزمره سرگرم شده است. او مشابه نیما، فروغ،
شاملو و اخوان حرف نمی‌زند. نگاه انسانی، فلسفی، عرفانی
و شخصی خود را دارد:
بیش از این نمی‌توانم
ساعتم را طوری تنظیم‌کنم تا مرگم را گل‌ها به
دفتر بنویسند.

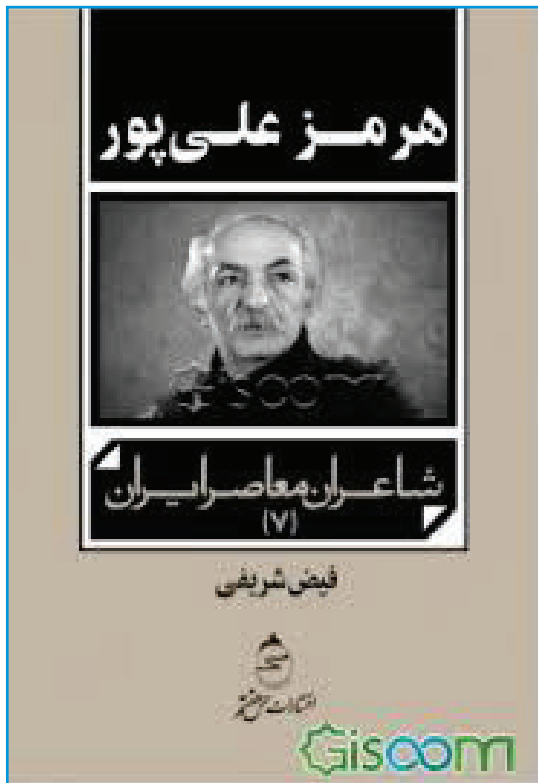
روزگاری که برادر نمی‌تواند بال برادر شود
و یک شب تنها یک شب است
مثل فروغ
که در سپید و سیاه
عکس‌هایش غنیمت ماند
شعر او سمبولیک نیست. چنان‌چه در این شعر، منظور از
سپید و سیاه، مجله‌ای با همین نام است. (صفحه ۳۵ و ۳۶)
توجه‌کنید وقتی شاملو می‌گوید:
شب با گلوی خونین
خوانده‌است دیرگاه
جنگل نشسته سرد
یک شاخه در سیاهی
جنگل به سوی نور
فریاد می‌کشد...

تمام اسم‌ها در شعر، نمادهای سیاسی و اجتماعی‌اند.
ولی علی‌پور از به‌کار بردن واژه‌هایی مثل «غروب، خون و
نخل» به‌دنبال نمادسازی نیست. او تنها از حس طبیعی و
شهودی خود سخن می‌گوید:
غروب اندازه‌اش مهم نیست
اندوهش

هم می‌کشد و
هم شعر به بار بیاورد
قوسی به رنگ خون
بر شاخه‌ی دو نخل

هرمز علی‌پور مقصد فلسفی و عرفانی مشخصی دارد؛
ولی مقصد اجتماعی و سیاسی معین و مشخصی ندارد.
شعر او شبیه به نقاشی سزان؛ مخاطب را با واقعیتی
پدیدارشناسانه مرتبط می‌کند:

که در صبح
بی سخن، بی نگاه /
در من حضور آه
از بس که جان منی
دیوانه‌ام در این باران
و این حوله بوی تو را دارد
شاعر احساس شخصی گاهی عرفانی و فلسفی خود را بیان



می‌کند. او قصد تغییر جهان را ندارد. (صفحه ۳۸ و ۳۹)

نگاه و نقدینه‌ای بر سروده‌های هرمز

منوچهر آتشی دربارهٔ هرمز می‌نویسد: شعری متفکر و تخیلی که نوعی سورئالیسم را در کنار خود ارائه می‌دهد جالب است بدانیم که منوچهر آتشی بیانیهٔ شعر ناب را نوشت و از آن حمایت کرد ولی خودش و بعد هرمز و سید علی صالحی از آن فاصله گرفتند. (صفحه ۴۳) فیض می‌گوید اگر دفتر شعر «نرگس فردا» را ملاک کار هرمز قرار دهیم، زبان در این دفتر و دفترهای دیگر، تصویری ادیبانه و محاوره‌ای است و به ابهام و ابهامی مطبوع سایه می‌زند که در دفترهای شعری دیگر مثل سپیدی جهان، الواح شفاهی و اوراق لاژورد عمق می‌گیرد:

اما تو به مهتاب بگو به هر که می‌رسی
کسی که سوخته است به قوسی سبز

براین چمن نهاده است برجای
خاکستر خود را و آدم‌ها که می‌روند نمی‌دانند
چه اعتبار پنهانی بر این چمن خواب است..
(صفحه ۴۴)

فیض، وجوه مرگ‌اندیشی را در شعر خیام و علی‌پور با هم مقایسه کرده و معتقد است هرمز برخلاف خیام به دنبال تبیین مسألهٔ مرگ نیست. شعر او درونی شده، مرگ و زندگی را به هم آغشته می‌کند و حال و هوایی سحرآمیز و رازآلود پدید می‌آورد:

روزی جهان نگاه ما را در خواهد یافت
به سایه‌ی پرندگان و زبان رنگی گل‌ها
دست می‌کشد و می‌گوید
چه زندگی‌های غریبی که در باد و باران نمرده‌اند.
(صفحه ۴۵)

در ادامه‌ی این مبحث، حرکت مدور مونیولوگ‌ها و واگویه‌ها در شعر هرمز مطرح می‌شود که همراه بار عاطفی، در شکل و قالب تحلیل‌های هستی‌شناسانه‌ی فشرده بیان می‌شود:

من که دلیل‌های دلم را

آب‌های بی‌معرفت بردند و گم کردند

آخر من زندگی را به شکل طوطی‌وارش نخواسته‌ام

سکوت را دوست دارم ولی

که مثل شاعران، عظیم و وهم‌انگیز است

اقرار می‌کنم این را نیز

که من در قتل‌های

مکرر خود دست داشتم

من قتل‌هایی را مرتکب شدم

هر کس شعر دوست نداشت، کشته‌ام او را

سربریده‌ام کسانی را که در صبحگاهان

گل‌ها را به سینه‌ی دشمن سنجاق می‌کردند.

(صفحه ۴۶)

الواح شفاهی

در این دفتر، زبان شعر نسبت به دفترهای قبلی؛ تغییر محسوسی نکرده‌است. بیشتر سروده‌ها، خطابی و امری هستند و گزاره‌های خبری، سرشار از اندوه تنهایی، غربت، هجران و مرگ و دل‌تنگی وجود دارد:

و می‌گویند که انسان همیشه بعد از مرگ
زبان حال پرنده را می‌فهمد
چون ماه که غربت آدمی را به گور
در باران

به سیقل می‌آرد (صفحه ۴۷ و ۴۸)

۵۴ به دفتر شطرنجی

نگاه شاعر در این دفتر هم مثل دفترهای پیشین عرفانی-فلسفی است و نیم‌نگاهی به معضلات اجتماعی دارد. او اندیشه‌های ماورایی و متافیزیکی پویای خود را در نگاه ابژکتیویته و بدنی‌اش ادغام می‌کند و گاهی ناخنکی به مسائل خود و اجتماع می‌زند:

حرف امروز را نزن، نمی‌زنم من نیز

امروز امروز امروز

سیاه به مثل بی‌پولی

سیاه به مثل بیمارستان

من آدرسی ندارم

نامه نمی‌دهم

اما تو اگر دوست داری کمی رنگ سپید

به خاطرات اضافه کن

در ایستگاه بعد...

فیض، توجه ما را به این نکته جلب می‌کند که شاعر در شرایط و وضعیت سخت از حروف «ن» و «ز» استفاده می‌کند که بوی آزار و اذیت می‌دهد و در هنگامی که درباره مسائل عرفانی حرف می‌زند، صامت‌های «س» و «ص» را به کار می‌برد: سکوت را دوست دارم ولی که مثل شاعران عظیم و وهم‌انگیز است...

سبب‌بانه شاعر در این دفتر مثل یک عکاس به ثبت لحظه‌های شهودی اقدام کرده است. زبان را با زمزمه اجرا کرده است. مونولوگ می‌گوید ولی گاهی به لکنت می‌افتد و جمله را نیمه تمام رها می‌کند:

مثال ۱: برو بالاتر

با شرمی که زمین را ذوب می‌کند

با اسمی که بر فراز آب‌ها

مثال ۲: باز فیروزه را جمع می‌کنم

دفترها را به صفحه‌ی پایان

از مناسب‌ها که بگذریم

این‌جا برای چیدن دوست و...

به حکمت مخروبه

این دفتر به دلیل نامشخصی در مجموعه‌ی کامل اشعار هرمز نیامده است. زبان هرمز در این دفتر مثل قبل وصفی، روایی و تصویری است. این روایت‌های سورئال اغلب به سمت مرثیه می‌رود:

گسستگی و جدایی.

این زخم، یادگار آن روز است

که در کنار تو می‌باید بودم

حضور یکی دوتن اما

همیشه زیبا نبود به چشم من اما

رفتم بالاخره

که دیگر نمی‌توان هر حسی را با صدای بلند آورد

به کوچه‌ها

بعد عنوان‌ها جست

یا که گفت که نورها

تنها به درد کم‌رنگ کردن اشیا می‌خورند... این دفتر به‌طور خاص، تصویر ویرانی حال شاعر و مخروبه‌گی جهان و خرابی هستی است.

اوراق لاژورد

در این کتاب واژه‌های «گل، ماه، باران، ابر، پنجره، مهتاب، چمن، باد، درخت، گور، مرگ، کوه، سایه، آب، راه، جاده، آسمان» حاکمان مطلق‌اند. هرمز مدام به‌دور محور مرگ می‌اندیشد:

مرگی که دوست دارد

به نام کوچکت صدا کند هرمز

در دیدگان ماه دیدی

پنجاه بهار بر تو غمین گذشت شاعر

باز در جای دیگر می‌گوید: باگفته‌های ماه اما

دیدی که پشت چهره غمگین

جوانی تو مرده است...

فیض شریفی، هرمز را با سپهری مقایسه می‌کند و می‌گوید:

هرمز مثل سهراب، «ماه‌یچ ما نگاه نیست». او همه‌چیز را می‌بوید و در آن حل می‌شود:

از پیش نمی‌رود کاری چنین

یعنی نگاه به تنهایی کافی نیست

باید گل را به دست گرفت و بو نهاد بر آن

ماه را به دست گرفت و خوب بویید...

اوراق لاژورد یک منظومه‌ی بلند است که بر ۶۶ بخش شعر

سپید متوسط و یک صفحه‌ای تقسیم شده

است و همه‌ی آن‌ها اندیشه‌ی «خیام»ی و «هلدرین»ی شاعر را ترسیم می‌کنند:

بنویس، شاید روزی به کار دیگران آمد

بنویس، من خاک پای کسی نبوده‌ام هرگز

بنویس، چون چراغ واژگان افروختیم

تنها شدیم به ناگهان هریک...

با ما کسی نگفته است که خورشید این همه اندوه را

با خود از کجا می‌آورد هر روز (صفحه ۶۱)

حکایت فیض از دفترهای شعر هرمز و نکته‌ها

و ظرافت‌های تکنیکی او با ذکر مثال‌های

متعدد در صفحه‌های بعدی کتاب ادامه دارد. به

علاقه‌مندان توصیه می‌کنم برای اطلاع از فراز

و فرودهای شعر هرمز، متن اصلی کتاب را به

دقت مرور کنند.

بحث و نتیجه‌گیری

هرمز علی‌پور، نیمی از آرزوها و آمالش را چون سیگاری در زیرسیگاری خاموش می‌کند و نمی‌گوید. به قول فیض او شاعر شعرهای نگفته است:

خواب‌ها ادامه‌ی رؤیاهای ما به روزهایند

رؤیاهای دنباله‌ی آنچه ناتمام مانده است. (صفحه ۶۴)

شریفی با توجه به مصاحبه‌های هرمز معتقد است که شعر

او گاهی جوششی و گاهی کوششی است و البته گاهی

توآمان شعر می‌گوید. چارچوب شعر او مبتنی بر سلیقه‌ها

و علاقه‌های بصری اوست. (صفحه ۶۶)

به‌عنوان حسن ختام، برخی دیگر از موارد مهم

را که از کلام استاد فیض شریفی درباره شعر

جناب علی‌پور آموختم با شما خوانندگان

گرامی به اشتراک می‌گذارم:

چرا شعر هرمز متنوع نیست؟

فیض در پاسخ به این سؤال دو مورد را مطرح می‌کند. نخست آنکه علی‌پور شعر سیاسی نمی‌گوید. او شأن و حرمت شعر را بالاتر از مسائل سیاسی می‌داند. از نگاه هرمز شعر سیاسی هیچ غنایی به شعر اضافه نمی‌کند. او حس غمخواری به انسان‌ها دارد. شاعر اجتماعی را هم قبول دارد؛ اما شعر سیاسی را مطلقاً قبول ندارد و به جای نگاه سیاسی نگاه انسانی به مسائل می‌کند. دوم آنکه شعر عاشقانه‌ی افلاطونی و تغزلی اروتیکی هم نمی‌سراید. به این ترتیب او طیف وسیعی از مردم را از دست داده است. به علاوه وزن عروضی را کنار گذاشته؛ در حالی که مردم هنوز هم به وزن عادت دارند و راز ماندگاری شاعرانی چون حافظ و سعدی چنین چیزی است. (صفحه ۶۷)

موتیف مرگ در شعر هرمز

شاعر در دفترهای مختلف بارها و بارها از مرگ و ترس از مرگ و مواجهه‌ی هر روزی خود با آن سخن گفته است. فیض شریفی در صفحه‌های ۷۰ تا ۷۳ مثال‌های نغزی را از دفتر شعر «به سایه» نقل می‌کند و آنها را برای خواننده شرح می‌دهد تا به درک بهتری از شعر هرمز برسند. در این جا به ذکر یک مورد بسنده می‌کنم:

ممکن است به هر چمن

به هر کجای این دنیا دست بزنی

صدای خفیف آدمی بیاید

که دوست داشت زندگی کند باز هم

روزگاری است که شمردن نمرده‌ها آسان تر است

شاعر می‌بردت با خود.

می‌خواهد به هر چمن که می‌رود گلی بچیند و برود

ولی محاسبه می‌کند و می‌بیند

دوستانش یکی یکی رفته‌اند و مرده‌ها بیشترند.

شاعرانگی سخن

هرمز، سخن را شاعرانه می‌سراید. در بخشی بصری و در بخشی موزون می‌شود. اما تأثیر اصلی او در فنون تصویرسازی است و در ساده‌ترین شکل و صورت نمودار می‌شود.

آن چشم‌هایی که انگار

به ته یک آسمان می‌رسد

یا که یک اقیانوس

دارد به چه نگاه می‌کند؟

می‌توانم حدس بزنم اما

آن خنده به آن وقت‌ها

که تکثیر یک بهار استثنایی بود

به تپه‌های گرمسیر ما و

به قله‌ی سپید به سرحد‌ها

همین‌ها نمی‌گذارد...

نمی‌گذاشت به وضوح بدانم دل‌تنگی‌هایم از چیست؟

حقیقتی محض است

تبدیل برگ‌های گل به تکه‌های خشک (صفحه ۷۵

و ۷۶)

ایماژ در شعر هرمز

صرفاً آرایه‌ی کلام نیست؛ بلکه جوهره‌ی زبانی شهودی است. تمایز شعر و نثر در همین جاست که از نگاه هولم نثر چون کوزه‌ای قدیمی است که معانی از درزهای آن بیرون می‌تراود. (صفحه ۷۴)

نگاه هرمز به جامعه مدرن

در دفتر شعر «در معرض» شاعر به مسائل اجتماعی نگاه کرده و نسبت به دستگاه‌های ماشینی ابراز بی‌علاقگی و مخالفت دارد.

برای این به اصطلاح آبادی

پیشوند بیاورند

من که به غیر از مخروبه نمی‌بینم

و آنچه مرا به سمت مخروبه‌ها می‌برد

نامی برای آن نجسته‌ام (صفحه ۷۷)

سخن پایانی

برای من که شعر را از کودکی و نوجوانی دوست دارم و از آن زمان تابه‌حال بسیار شعر از شاعران نام‌آشنا و گمنام خوانده‌ام عجیب بود که در تمام این سال‌ها، طعم شعر هرمز را نچشیده بودم. این موضوع یک اتفاق ساده نبود. به گمانم همسن و سال‌های من بیشتر سراغ شعرهای عاشقانه، سیاسی و حماسی می‌رفتند.

آنها برای شعر و نثر نوعی رسالت قائل بودند که باعث می‌شد تنها به طیف خاصی از نوشته‌ها توجه کنند. در روزنامه‌ها و مجله‌ها نیز بیشتر چنین مطالبی منتشر می‌شد. حالا بعد از گذشت سال‌ها که سرد و گرم روزگار را چشیده‌ام، بهتر می‌توانم درک کنم چرا انسان درونگرایی مثل هرمز علی‌پور ترجیح داده ذائقه عمومی را نادیده بگیرد و در دنیای کشف و شهود و با خیالات خود سرکند و هنوز هم از هیاهو و جنجال گریزان است. حالا می‌بینم که حس و حال بسیار از شعرهای هرمز را دوست دارم. وقتی احساس و درک شاعرانه‌اش را از پدیده‌ها را به تصویر می‌کشد. این آشنایی دیرهنگام با شعر هرمز را مدیون فیض شریفی و کتاب ارزشمند او هستم.

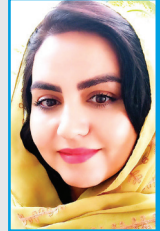
در واژگانتان چیست می‌پرسند و می‌گوییم

در واژه‌های ما رازی است که شعله‌ور این روز

که ساده‌تر از هر عصری پیر می‌سازد کودکان نوزاد را

دروازگان من گفتم با گریه‌های پایان‌ناپذیر

ستاره‌ای است که مرده‌است.



گذری کوتاه بر سبک و آثار بیژن نجدی «بیژن نجدی از عنصر شعر تا زبان داستان»

همسرش، برخلاف اینکه در انجمن‌های ادبی زمان خودش مشارکت چشم‌گیری نداشت، ولی همیشه از نظرات نویسنده‌های هم‌عصرش من جمله «عباس معروفی، شهریار مندنی‌پور و شمس لنگرودی» بی‌بهره نبود. چنانکه بعد از چاپ اولین مجموعه داستان کوتاهش با عنوان «یوزپلنگانی که با من دویده‌اند» نقد و بررسی و تحسین نویسندگان زیادی را به خودش اختصاص داد. تنها مجموعه‌ای که در سال ۷۴ جایزه «قلم زرین جایزه گردون» را دریافت کرد.

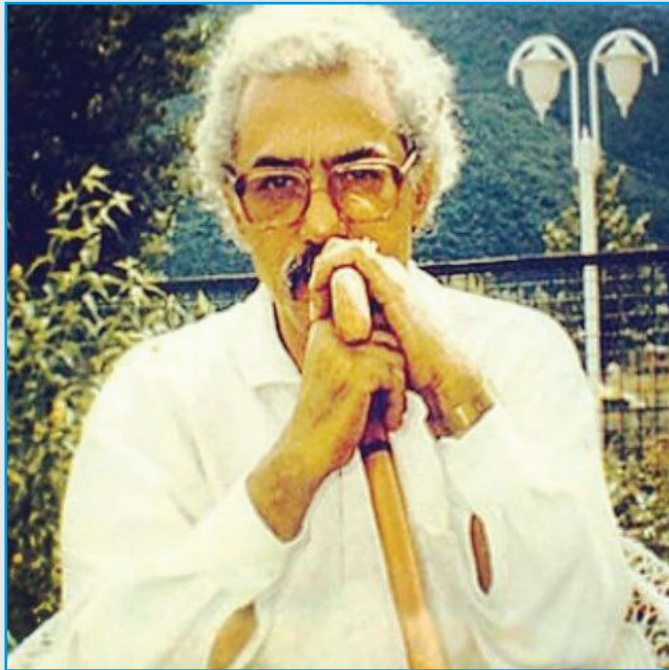
نجدی نویسنده‌ی معاصر و صاحب‌سبکی که عنصر شعریت را چاشنی داستان‌های خود کرده و استادانه با عناصر جان‌بخشی و تشبیه، داستان‌هایش را برای مخاطب دلنشین و ماندگار کرد، تأسف اهالی ادب و کلمه را برای خودش خرید. طوری که فکر کردن به این قضیه که قلم رؤیایی ایشان از تکاپوی جوهر ایستاده، غم‌انگیز است. این نویسنده‌ی بااحساس و توانا، گاهی چنان در یک خط کوتاه و موجز به تصویر و تشخیص اشیا می‌پردازد که لذت خواندن آن اثر را برای مخاطب چند برابر می‌کند.

جهان‌بینی نجدی همیشه زندگی را مقابل مرگ، زیبایی را مقابل نازیبایی و تاریکی را مقابل نور قرار داده. تفکر فلسفی ایشان واقع‌گرایانه بود. او در کنار سوررئالیست بودن ذهنیتش، آسیبی به ساختار رئالیستی داستان‌هایش نرزد. همین قدر که «صادق هدایت» قلم سوررئال خودش را توانست به جمع مخاطب راه دهد، نجدی هم هرچند خودخواسته در زمان حیاتش

ادبیات داستانی معمولاً مدیون ذوق و دانش نویسندگان اهل تفکر و نوآوری است. آنهایی که در زمان زندگیشان تنها به‌طرز خاص و خودخواسته‌ای به زیست ادبی ادامه می‌دادند که باعث می‌شد، اینگونه دست به خلق آثاری بزنند که ماندگار و قابل تأمل باشد. از این دست نویسنده‌های پیشگام در سبک پست‌مدرنیسم که جسارت آوانگارد و خلق تصاویر شاعرانه در اثر را داشتند؛ می‌توان از زنده یاد «بیژن نجدی» داستان‌سرای معاصر و صاحب سبک، به نیکی یاد کرد.

نجدی، ابتدا فعالیت ادبی و هنری خودش را با سرودن شعر آغاز کرد. معمولاً پیرو سبک‌های نوین و کلاسیک شاعر خاصی نبود. برای همین بداعت و تصاویر شخصی که در آثار این شاعر به چشم می‌خورد؛ یادآور قلم هیچ شاعری نیست. هوش هنری این شاعر و نویسنده و ذوق سرشارش باعث ایجاد فضای شاعرانه همراه با صنایع ادبی «تشخیص و استعاره و تشبیه» به شیوه‌ی خودش بود. مجموعه شعرهای نجدی که به تلاش همسرش «پروانه محسنی آزاد» جمع‌آوری شده سه مجموعه شعر با نام‌های «خواهران این تابستان»، «واقعیت رویای من است» و «پسرعموی سپیدار» است. نجدی شاعر طبیعت‌گرا و انسان‌دوستی که اصالت سروده‌ها و داستان‌های ایشان، ناتورالیستی و رمانتیک است.

خصوصیت گوشه‌گیر بودن ایشان، بر خلاف اینکه روحیه شاد و سرزنده‌ای داشته از ابعاد اخلاقی این هنرمند حکایت می‌کند. به گفته



داستان‌های ناتمام، یادداشت‌های جبهه»
 «پاییز خودش را به آبی چتر می‌زد.
 یوزپلنگانی... / سه شنبه‌ی خیس»
 «گلوی مرتضی مثل کاغذ سمیاده شده بود.
 یوزپلنگانی... که با من دویده‌اند / استخری
 پر از کابوس»
 «تاریکی شب روی تاریکی‌های چاه ریخته
 می‌شد. یوزپلنگانی... / شب سهراب‌کشان»
 «مه غلیظ دهکده طاهر را توی مشتش گرفته
 بود. یوزپلنگانی... / سه‌شنبه‌ی خیس»
 «یک دایره زرد پای فانوس در حیاط نشسته
 بود. یوزپلنگانی... / شب سهراب‌کشان»
 «پشت پنجره‌ها پرده‌ای از گرمای بخاری
 آویزان بود. یوزپلنگانی... / سه‌شنبه‌ی خیس»
 «زمستان سفیدی آن‌طرف پنجره سرمای
 سفیدش را راه می‌برد. یوزپلنگانی... / سپرده به
 زمین»
 «مادر مرتضی صدای اذانی را که از مسجد
 می‌آمد به مرتضی نشان داد. یوزپلنگانی... /
 شب سهراب‌کشان»
 «آسیه به دیواری پر از باران تکیه داده بود.
 یوزپلنگانی... / روز اسب‌ریزی»
 یاد و نام هنرمند سرزمینمان که اصالت کلمه
 و احساس را در سبک و سطح خودش فرمانروایی
 می‌کرد، گرمی و سرسبز باد.

به صورت کمرنگ ولی ماندگار، با خلق آثار
 منحصر به فردش، توانست به جهان ادبیات
 داستانی خدمت کند.

این نویسنده با توجه به علاقه به سبک
 کلاسیک حد وسط را برای پیاده کردن آثارش
 انتخاب کرد. به شکلی که زبان نوشتار و
 دیدگاه و اندیشه‌ی او در آثارش؛ آوانگارد، خلاقانه
 و پست‌مدرن است و همزمان عنصر تشخص
 ایشان رگه‌هایی از سبک کلاسیک را به خودش
 گرفته.

او در مدت‌زمان فعالیت ادبی و هنری خودش
 همانطور که اشاره شد؛ به‌جز یک مجموعه
 داستان کوتاه، نتوانست به چاپ نوشته‌هایش
 بپردازد. ولی همسرش که پایه‌پای خودش
 و تمام آثارش آمده بود، مجموعه‌هایش
 را جمع‌آوری کرد و پس از فوت ایشان به
 چاپ رساند. «دوباره از همان خیابان‌ها» و «
 داستان‌های ناتمام» از آن مجموعه‌های ماندگار
 است.

بعد از چاپ این مجموعه داستان‌ها، باز نگاه
 منتقدین و نویسندگان به سمت نجدی برگشت
 و این بار هم در کنار نقدها و نظرات منفی و
 مثبت، دیدگاه تحسین‌برانگیزی را برای آثارش
 به‌دست آورد.

بیژن نجدی با جادوی نماد در کلمه و بهره
 بردن از زبان در سبک لایه‌مند و ایجاد آوانگارد
 در فرم داستان‌هایش، این مجموعه‌ها را با
 استحکام و ماندگاری اجرا کرد.

در اینجا به گوشه‌ایی از تصاویر شاعرانه و
 خیال‌انگیزش می‌پردازیم و حتما پیشنهاد
 می‌کنیم برای لمس فضای دلنشینی که
 توسط قلم نجدی به‌تصویر کشیده شده،
 از خواندن آثار این نویسنده و شاعر توانا و
 صاحب‌سبک، کوتاهی نکنیم.

«گریه مثل کلید دهان ماهرخ را باز کرده
 بود. یوزپلنگانی که با من دویده‌اند / خاطرات
 پاره‌پاره دیروز»

«دهانش مثل ماهی تازه‌صیدشده باز و بسته
 می‌شد. یوزپلنگانی که... / استخری پر از
 کابوس»

«چشمه‌ای مثل کتری روی گاز می‌جوشید.



لغت آبادهای بی سایه و درخت «نگاهی به دفتر قرارهای سوخته» اثر: عباس عبادی



نگارنده: رضا روشنی

شعر و شاعرانگی در کوچه‌پس‌کوچه‌های رؤیا و خیال. در این مجموعه سخن از لعنت‌آباد است و قبرستان با قبرهای مجلل و وسوسه‌انگیز، سخن از زمان و مرگ به پیوست زندگی و نیز ایدئولوژی‌های سرخ و سیاه و ویرانگر. در این میان، از آدمی و آدمیان به گونه‌ای شفقت‌آمیز و نوستالوژیک سخن رفته است و ما با شاعری روبه‌رو می‌شویم که برای رهایی از تباهی، هیچی و گنجی زندگی، گاه نقبی به زمان گذشته می‌زند و گاه به زمان حال و این چنین می‌کوشد که از رهگذار پر آشوب احساس و خرد آن ناگفتنی را برای مخاطب به بیان آورد.

مجموعه‌ی قرارهای سوخته سخن امروز و دیروز است و زمان آن از بی‌هق است تا سیاهکل از حسنک تا حسنک‌ها. در این مجموعه شاعر عمق و سطح را با هم دارد، گاه به عمق می‌رود، به رسوبات خاطره و گاه به سطح می‌آید و با اشیا دم‌دستی و زندگی معمولی

۱
نقد و نقادی کار دشواری بود و چون سخن از شعر و دوست بود؛ بسی دشوارتر. از سویی باید درخت دوستی نشانده؛ از سویی دگر بذر دشمنی پاشید و این در مثل به ننگجیدن دو پادشاه ماند در یک اقلیم. عباس عبادی را می‌شناسم، سال‌هاست. او خود از سخن‌شناسان است. دانش ژرفی از ادبیات کلاسیک دارد و با جریان ادبیات مدرن نیز بیگانه نیست. این‌ها را از سر مقدمه آوردم تا از «قرارهای سوخته» سخن بگویم. مجموعه شعری از عباس عبادی، چاپ ۱۴۰۲، انتشارات نگاه، ۳۷ قطعه شعر سپید، در ۹۸ صفحه.

۲
در یک نگاه کلی؛ قرارهای سوخته؛ نه زهر است نه نوشدارو، نه کمان کاما (۱) و نه بشیر است و نه نذیر، بلکه سیر و سیاحت و گشت‌وگذاری است به روایت

از سوی کسی ممکن است؟ آیا اتکا بیش از حد به خرد شخصی در آفرینش هنری در نهایت ما را به خود و باورهای خود معتاد نکرده و از تجربیات شعری دیگران، دستکم در حوزه بینامتنیت، محروم نمی‌سازد؟ این نگاه شخصی و به‌ویژه را در جاهایی که شاعر به سمت قطعیت رفته به‌خوبی می‌بینیم:

تردید نکن

همه چیز به‌موقع تمام می‌شود....

تردید نکن

درون هر میوه هسته‌ای هست...

می‌گویند یاس میوه‌ی شصت سالگی است.

اما تو تردید نکن

راه را درست آمده‌ای...ص ۷

دوم) بازی زبانی

اگرچه نتوان عنوان زبانگرایی را به‌معنای مرسوم آن به مجموعه «قرارهای سوخته» اطلاق کرد؛ اما شاعر در سطرهای مشخصی از تمهیدات زبانی در کار، شعر خویش بهره برده است. این تمهیدات زبانی نسبتاً کم اما به‌نسبت مفیدند. استفاده از این شگردها، نوعی مواجهه است با زبان و نوعی پاگرد برای تنفس و ایجاد منظره و فال و تماشا در شعر. در این مجموعه شاعر با استفاده از تمهیدات زبانی، زمینه را برای بازی کردن با متن از طریق برجسته‌نمایی واژگان، به تعلیق کشاندن، بریده‌نویسی و فاصله‌گذاری و نیز ایجاد هارمونی و نیز ساختارمندی شعر فراهم آورده است. از تمهیدات زبانی در این مجموعه می‌توان به موارد زیر اشاره کرد:

اگر بچه، ها بکند

دختر، ها

هی ها ها ها

توی دست ها ها...

قاب چوبی تر

میم موریانه تر ص ۱۴

... که پرنده‌ها را می‌شناسم ...ها را می‌شناسم

صدا را می‌شنوم ...دا را می‌شنوم

آره را می‌بوسم ...ره را می‌بوسم

تا کتاب شوم ...آب شوم ص ۱۵

لابه‌لای تک تک هجاهای «ن» «می» «شه» ص ۱۹

پیوند می‌گیرد؛ با اشیاء ساده و مستهلک در پیرامونش از ساعت دیواری گرفته تا حوله حمام.

مجموعه‌ی قرارهای سوخته شعر محض نیست، محض چیزها هم نیست، جداگانگی و تفکیک امور نیز نیست؛ بلکه بیان درهم‌تنیدگی امور و ایستادن و نگرستن به چیزها، باورها و فکرهاست، هرآنچه در بی‌اختیاری مرگ و زندگی دوشادوش هم پیش رفته و به‌سبب زمان چروکیده و جز پوسته‌ای چروکیده و غمناک چیزی از آنان بر جای نمانده است. در جاهایی از این دفتر شعر به شکل رقت‌آوری رنگ تنهایی به‌خود می‌گیرد.

در کابوس‌هایم

همیشه چمدانی است و جاده‌ای ناشناس

و در جاهایی احساس تنهایی و حضور و عشق خلوت شده، چنین بر مخاطب می‌شورد. اما مرا در باران تنها نگذار دل طاقت خیس شدن ندارد.

و در جاهایی نیز شعر به یک قطعیت و یقین مشکوک و تظاهرآمیز از اینسان در می‌آمیزد. اما تو تردید نکن، راه را درست آمده‌ای.

به یک معنا قرارهای سوخته سرود مرگ و زندگی و تماشا کردن و دیدن این دو در جان بی‌قرار شاعر است. سرودی که با رنج، نوستالوژی و رنگ‌پردگی زمان هم‌آغوشی دارد. در این مجموعه مخاطب با شاعر روبه‌رو می‌گردد که از پنجره‌ای شخصی به تماشای خود و جهان و اوضاع و احوال پر از خلل و خرابی زمانه نشسته است.

۳

در جزییات اثر این دفتر شعر شاخصه‌هایی داشته که از چشمگیرترین آنها می‌توان به موارد زیر اشاره کرد:

یک) داشتن پنجره و نگاه شخصی

شاعر قرارهای سوخته، شاعری تجربه‌محور است. او در دفترش نگاه و تجربه مخصوص به‌خود را داشته و همین هم شعرش را پاسستوریزه نموده و از تقلید، کپی و نوشتن از روی دست دیگران دور ساخته است. نگاه و بینش و امضای شخصی در هنر ماهیتاً خوب و مثبت است اما شاید چندان هم بی‌عیب نباشد از منظر این پرسش که آیا تولید متن محض شخصی

و تجمع دانشگاه و کافی شاپ

بچیند

چید

از انتخاب پایتخت تازه

راضی شود

شد ص ۲۸_۲۹

_از غربت سرم را سرسری متراش ای

مترادف ای...

مترادف

ای متراش... ص ۵۷

که تنگ پیر می شود
برای دولنگه و دوباغون
برای دایه خدیجه و آب نما ص ۵۹

چه بی ثمر

نشستن در اتاق

به عصر جمعه ای

که تمام همسالانت رفته باشند

۴

سوم) طنز

سومین مشخصه این مجموعه طنز است. اگرچه این طنز چندان فراگیر نیست و زبان اثر بیشتر مستقیم و خبری و روایت‌مند است، اما گه‌گاهی طنز از گوشه و کنار در متن رسوخ پیدا کرده و لابه‌لای سطرها می‌نشیند و قطعیت و یقینیات را به بازی می‌گیرد. یکی از سرودهای این مجموعه که در آن طنز به درخشش رسیده سروده «بازی باخت باخت» است؛ آنجا که شاعر با لحنی مناداگونه می‌گوید:

_ به میم موریانه قسم... به حق صاحب
این وقت

ساعت دیواری دیجیتال

و جای دیگر شعر «شما ایمان بیاورید» است که شاعر می‌گوید:

_ گاو مشهدی حسن بودیم

با توهم اشرف مخلوقات...

گفتند هر آن کس که دندان دهد

چهارم) عاطفه

مجموعه‌ی «قرارهای سوخته» گزاره‌ها به گوناگونی دارد، از این گزاره‌ها برخی مستقیم و خبری‌اند و برخی امری و برخی نیز منادایی. در این میان گزاره‌هایی با بار عاطفی به‌خاطر برخوردشان در اولین سطح با مخاطب، اثرگذاریشان بسی بیشتر است. نمونه‌هایی از این گزاره‌ها را در اینجا با هم مرور می‌کنیم.

و تاریکی قطره قطره از تیغه‌ها چکه می‌کرد. ص ۱۹
که کشتن همیشه با خونریزی همراه نیست.

«گاهی با یک» نمی‌توانم

کسی را کشته‌ای ص ۱۹

اما دل من چه کند اینجا

نتیجه‌گیری

مجموعه «قرارهای سوخته» مجموعه خوبی است. این مجموعه هم عاطفه دارد و هم پالایش زبانی دارد و هم جوشش و کوشش و هم پیوست با زندگی. در سطرهایی از شعر عاطفه و نگرش شاعر به محیط پیرامونش چنان ساده و زیباست که غافلگیرکننده می‌شود. شعر به جهت فرم و محتوا سالم است و نتوان چندان به آن اشکال گرفت؛ اگرچه در سطرهایی چون: **حالا که مسیحایی نیست این مرده را زنده کنید**

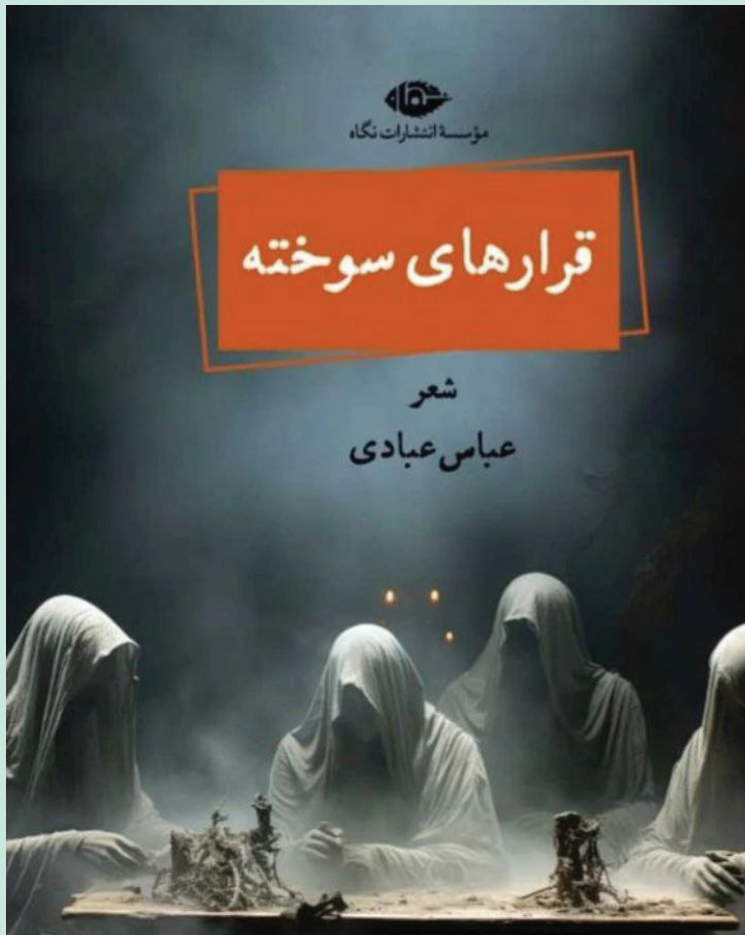
لااقل مرده شور خبر کنید

می‌توان (این مرده را زنده کنید) به قرینه معنوی از شعر حذف کرد و لفظ مسیحا خود تجسم‌بخش این معناست. یا در سطر (ریل‌های بی‌احساس

این قطار را

به کجا پی برند؟ که صفت «بی‌احساس» اضافی است و محدودیت تصور و محدودیت سفیدخوانی می‌آورد.

باوجوداین عیب و ایرادهایی در کلیت کار به چشم می‌آید؛ یکی از این ایرادها استفاده زیاد از حد شاعر از رسوبات ذهنی است. این رسوبات مشخصاً در اشعار «تهران» و «شجاعتی» است که تعدد زیاد از حد نام‌ها و پیوند آنان با ایدئولوژی چپی برای پیوند مخاطب با شعر ایجاد مزاحمت می‌کند. به‌نظرم آمد هرچقدر شاعر بدین سمت‌وسو شتافته افت احساس و عاطفه و خیال محسوس‌تر گشته است. عیب دیگر مجموعه شاید محافظه‌کار بودن شاعر باشد. محافظه‌کار بودن شرط عقل است؛ اما نه در ساحت شعر. ممکن است این سخن گفته شود که چنین انتظاری از شاعری به سن و سال و تجربه عباس عبادی انتظار زیادی است؛ اما در منطق هنری چنین نیست. شاعر باید



رهاشدگی را تجربه کند و چندان در قیدوبند نماند. اگر چنین شود شعر پیش خواهد رفت و سخن هر زمان نو شود. با توجه به شناختی که من از عباس عبادی دارم او مسیرهای خوبی در شعر و شاعرانگی جلو آمده است و تمهیدات شعری او تا حدود زیادی دیگرگون شده‌اند و شعر او ظرفیت دگرگونی را دارد، اما در جاهایی هنوز هم در پایان سخن رودکی‌وار برای عباس عبادی همچون بخارا آرزوی شادزی و دیرزی و نیز تجربه‌ی ساحت‌های تازه‌تری از شعر و شاعرانگی دارم. و برای آشنایی بهتر با این مجموعه گزیده سطرهایی از آن را با هم می‌خوانیم.

این سکوت طولانی را
بر لب‌های ما مشکن
بی‌قراری نکن
بالاخره تمام می‌شود
انتظاری که به سر نرسد
انتظار نیست. ص ۳۴

و این قبرستان
با قبرهای مجلل
وسوسه‌انگیز است. ص ۳۸

آسودگی!
همه انکارش می‌کنند
مبل‌ها و دیوان حافظ
حوله‌ی حمام و دمپایی ص ۴۰

از سرزمینی دور آمده‌ام
از دهای موسی در من چنبره زده
و صدای داوود از حنجره‌ام جاری
ص ۴۱

خون اختیارش دست خودش نبود
از جزایر مجنون
به پل کرخه
و بازار عامری رسید. ص ۴۴

صدا فقط آژیر
رنگ فقط سفید و قرمز
و تاقچه و دکوری در اشغال قاب عکس ص ۴۴
به نیمه‌ی تاریک زمین و سینه شب دست بکش
بیا کنار دل‌تنگی روی مبل بنشین
مرا کنار عروسک‌هایت بخوابان
تا صبح زودتر بیدار شویم

حالا لابه‌لای قوطی‌های دارو
در جست‌وجوی آرامشی؟
راستی، چه قرصی
درمان دل‌تنگی است؟ ص ۶۶

زیبایی نه دیدنی است
نه شنیدنی
فقط در آغوشش می‌توان گرفت
همین! ص ۸۶

چه می‌توان کرد؟
وقتی همسایه
با میل‌گرد و سیمان
آسمان را تصرف کرده. ص ۹۴

کمان خدای عشق که در اساطیر هندو آن را
نیرومندترین کمان جهان می‌شمردند. جنس این
کمان از شکر است؛ پنج تیرگل، ده نشان دارد و زه
آن از یک ردیف زنبور ساخته شده است.



صحبتی پیرامون گفتمان شعری و در ادامه نقد کتاب «سفر با قطاری که نیست» اثر: حسین هلیل، ترجمه: دکتر اصغر علی کریمی



نگارنده:
جعفر محمدی واجارگاهی

صورت‌های شعر در روابطی که درون خود به تفسیر می‌کشانند امکان این را به هر مخاطبی با زمینه‌ی فکری متفاوت می‌توانند بدهد که رابطه‌ای را در وضعیت‌های مفهومی توصیف نماید. این ادعا می‌تواند تحلیلی را مورد بررسی قرار بدهد که چرا گفتمان به‌تنهایی قادر نخواهد بود ثمره‌ی شعر را از معنا و مفهوم مجزا نماید؛ اما آغازگر این ضرورت است طوری که بدون گفتمان درونی در شعر با معنا و مفهومی مواجهه نمی‌شویم.

و آیا صحیح است بگویم که این کمال‌گرایی کاذب صورت کدام موقعیت را می‌خواهد به تفسیر

گفتمان در شعر از عوامل درونی و بیرونی نشأت می‌گیرد تا جایی که مفاهیم از نثر ساده عبور می‌کند و مسیر شعر صرف ساختاری که در خودش ریشه‌دوانیده جلوه‌های تودارتری را نشان می‌دهد.

ضرورت تعیین تکلم در شعر چه در زبان‌شناسی شعر و چه در موقعیت‌شناسی شعر و فرهنگ و جامعه و... می‌تواند یک جریان ادبی را سمت‌وسو بدهد و این خود تحولی در نوگرایی و نواندیشی در بحث جریان‌شناسی خواسته و یا ناخواسته می‌تواند باشد. حال آنکه معنا و مفهوم در شعر استقلال خود را در گرو گفتمان حفظ می‌نمایند.

بودن و نبودن دارد؛ جهانی از گفتمان درونی را در انسان باز می‌کند و شعر می‌تواند تکامل‌پذیری این گفتمان را در خود نشانگر باشد. حسین هلیل یک سفر درونی را در مجموعه‌شعرش آغاز کرده. سفری که می‌تواند تحویل خودش نباشد و نشانگر این باشد جهان کامل‌تری در او پناهنده است. سفر گذاشته که تمام هنجارهای جهان را می‌فهمد و گمان می‌کند انسان همیشه نیازمند به خویش است و این نیاز ابتدا کشف ذات درونی است که شاعر در این کنکاش تلاشش را نشان می‌دهد.

۱

حسین هلیل در این مجموعه‌شعر از عناصر عاطفی که در نگاه نخست هیچ رفتار عاطفی نمی‌توانند از خود داشته باشند استفاده کرده؛ یعنی فضای تعریف‌شده را به آن سمت و سو می‌کشاند، مثلاً در شعر غننامه‌ها در میدان معنا. می‌خوانیم بخش ابتدایی شعر را:

می‌شناسم

دهقانی را که داس‌هایش می‌مردند

اگر خوشه‌ها به سمتشان سر خم می‌کردند

و باز می‌شناسم

مقتولی را در سایه گلوله‌ای

که قاتل او

غریبانه شب در گورستان می‌خوابد....

در این شعر به کارگیری داس‌ها و خوشه‌ها که می‌خواهند یک رنج درونی را نشان بدهند و رابطه قاتل و مقتول شرح یکسانی را به مرگ می‌دهد و انگار شاعر می‌خواهد معصومیتی که گم است و اصلاً به چشم نمی‌آید را از هر دو سوی نشانگر باشد و به یک درد مشترک برسد.

حسین هلیل رؤیاهایش را در می‌آمیزد با افکاری که در سرش دارد و به هوس‌هایش احترام می‌گذارد و ترجیح می‌دهد فردا را آن‌گونه که دوست دارد در گناه باشد نه به دوردستی دلخوش بماند.

این چشم‌انداز را در این مجموعه می‌بینم تصویر زنده از یک جهان نادیده را شاعر می‌خواهد نشان بدهد و شاید این خود به نحوی منظری از مرگ‌گرایی یا مرگ‌دوستی باشد.

بکشاند که نقش‌های موجود در گفتمان معرف صورت‌بندی‌های متغیری باشد.

و اشاره به این موضوع که گفتمان در شعر از چه رابطه‌هایی نشأت می‌گیرد و شاعر چگونه ادراک و بن‌مایه‌های رفتاری خود را در شعر می‌گنجاند تا جهان گفتمان او در شعر ارزشمند باقی بماند. گفتمان در شعر به مجال‌های پوشیده‌ای می‌رسد که لمس آن آنقدر عجیب شده با هیاهوی درونی شعر که کمرنگ قابل مشاهده است و یا طوری غایب بودن را در خود مستتر می‌دارد که محتمل وجودش به نیستی تن می‌دهد؛ اما ردی که به جا می‌ماند دغدغی شاعر است پیرامون خودش و جهان اطراف خود و رؤیاهای و بودن‌ها و نبودن‌ها که تحکیم‌کننده‌ی یک گفتمان درونی است که شکل و شمایل شعر را در خود نشانگر است. به نظر من شعر صورتی از یک گفتمان درونی است که می‌خواهد الزام حضورش را سرو شکلی بدهد و این امکان را می‌دهد که معنا وسعت بیشتری به خود پیدا کند و به گونه‌ای موقعیت‌ها را زیست می‌کند که قلمروهای خاص‌تر و مختلفی را به خود اختصاص بدهد.

مجموعه‌شعر سفر با قطاری که نیست اثری از حسین هلیل عجیب شده‌ی یک گفتمان درونی پنهانی است که می‌خواهد زوالش را زندگی کند. به بیان دیگر شاعر شهامت گفتمانش را تا جایی پیش برده که می‌خواهد به کشف بقایایی از خود و هستی و به‌خصوص رنج آشکاری که دامنگیر جامعه شده برسد و این زیبایی در صورتی می‌تواند خودش را در حضور ببیند که عصیانش را زیست کند و شاعر توانسته خودش را برساند به آن گفتمان و متوقف بشود و زخم را و مصیبت را و خدا و رؤیا و آزادی و... را در آشوب درونی خودش جاودانه کند.

گفتمان درونی در شاعر می‌تواند از تفکر و دغدغه‌ها و جریان هستی‌اش نشأت بگیرد که در هر دوره مواجه شده‌ایم با آثار متفاوتی از گفتمان درونی در شعر.

جهان حاضر کماکان درگیر یک چرایی و سرگردانی است و ناگفته‌ها و نادیده‌ها و درک‌ناپذیری‌ها و حیرانی‌ها و... متفاوت و متعددی را در خود جا داده و این هیاهوهای خاموش که رابطه‌ی مستقیم با

(۲)

شعری دیگر از این مجموعه به نام آنچه از نیستی
 بارور می‌شود:
 آنچه از نیستی بارور می‌شود
 مرگ دو چهره دارد
 چهره‌ای گرم و عطر آگین
 و دیگر چهره‌ای سرد و پاییزی
 در عمر ما
 انجیری باقی نمانده است
 یا انگوری برایمان
 که چشم کام‌جویی بر او نیفتاده باشد
 آن‌گونه است که
 حوای ما از گوشه خاطر خویش
 به سوی آدم رفته
 و جاده را به خون آغشته است
 خداوندگارا
 رودخانه‌هایمان خشکیده است
 زیباترین مرگ در محله ما غرق شدن است
 گشاده
 بسته

چشم‌های مردگان را می‌گویم
 چشم‌های پدرانمان را در زمین
 از روزی که آفریده شده‌اند
 این زندگی

تقسیم بر نیستی است
 آنگاه که نطفه‌ای در زهدانی خاموش می‌شود
 وهم

دست این جهان را می‌گیرد
 و دلهره او را به سمت سیاهی ستاره‌ی خود می‌کشاند
 نامه‌ای مان رسیده می‌شود
 از شدت آنچه می‌سوزاند
 جنازه نامه‌ای ما را
 در معنایی که به تابندگی خیانت کرده است
 هیچ طنابی

از گردن‌های تهدید شده ما نگهداری نخواهد کرد
 و هر طنابی در دستان ما
 برای خود گردنی دارد
 با این همه
 پنجره‌ها را نمی‌بندیم

گفتیم: سپیده صبح در دستان ما تخم خواهد
 گذاشت.

گفتیم: آسمان روزی از انگشتان ما سر می‌زند

روزی که آتش در اعماق ما سرد خواهد شد

ای کاش

هیچ چیز نگویم مگر به خودمان

و هر کس با کلماتی که در درون دارد

خفه می‌شود

آنجا

کلماتی را خواهند شنید که ما نگفته‌ایم

به همان خاطر

آوازه‌های مان را تبعید می‌کنیم

ما راهزنیم

آسمان بار امانتمان را به دوش نکشید

و زمین به آن اعتماد نکرد.

در این کتاب، مرگ سرنوشت خاص خودش را دارد؛
 اما توجه هلیل بیشتر به زندگی است تا در جهانی
 که باقی‌ست. اتفاقی که تسلیم نیست در زندگی
 را در محوریت مرگ و زندگی تنش و جانی بدهد؛
 طوری که نقش‌آفرینی در گفتمان شعری را اتفاق و
 محتوا به دوش می‌کشد؛ نه کلمه‌ی مرگ و زندگی.
 هلیل در مقایسه با شاعران دیگر برای بقا و ماندن،
 درگیر مرگ‌پذیری نمی‌شود. او شخصیت اشاره‌اش به
 مرگ را شناس باروری در عجبین شدن می‌داند، یعنی
 نهادینه شدن مرگ را ورای تعریفی که تاکنون در خود
 به تصویر کشانده، در نگاه چندوجهی به استقبالش
 می‌رود و این اشتیاق حل‌شده‌ی مرگ، گفتمان
 شعری‌اش را احاطه نموده است.

شاعر با اینکه ته ذهنش درگیر اسطوره‌هایی است که
 می‌تواند تأثیر عمیقی در تفکر و مسیری که در قلمش
 دارد بگذارد؛ اما ماهیتی که نقطه‌ی عطفی برای زشتی
 و زیبایی مرگ می‌تواند باشد از مفهوم قلمروش خارج
 می‌شود و اساس پرداختنش به مرگ به نیستی مطلق
 نیست؛ بلکه آنچه در حول مرگ وانمود به نیستی دارد
 بخش وسیعی از هستی است و اگر قرار است هلیل
 مرگ شعور و ذهن‌ها را اشاره‌ای دقیق‌تر نماید به شرح
 خفقان‌تری از حضور در مرگ می‌تواند اشاره کند.

هلیل می‌خواهد از مرگ نقش‌های متفاوتی بگیرد؛
 طوری که مرگ را زندگی می‌بیند و نبودن را پیش از
 پیدایش سراغ می‌گیرد. و در تخیل‌های عمیقی رفتار
 شعرش را نشانگر می‌شود.

(۳)

پیوسته به پنجره بدن

کودکی



صورت واژه‌ها در تسلسل رفتاریشان به جزییات توجه می‌کند و می‌خواهد تصویر را رابطه‌ای شکافته بدهد. وقتی می‌گوید کودکی چسبیده به آخرین دو قطره اشک... دو قطره تصویری به‌عمد است تا طرح شعر از عمیق بودن کمی فاصله بگیرد و شرح اندوه آنچنان وسیع دیده نشود و این سبک‌شماری به خانه و پیامبری که در شعر دست‌وپاگیر شده هم برمی‌گردد و حضور خودش هم در این بند از شعر. و در بندهای دیگر شعر کودکی را می‌بینیم که بزرگ شده و پیامبری شده از دیدگاه دیگران اما در درون خودش همچنان سرگردان و گویی که در این سرگردانی چاره‌ای جز پیامبری ندارد. در بند بعدی کودکی را می‌بینیم که پیامبری را رها کرده و شاعر شده است. در بند بعدی کودکی که به روح شاعری خودش باز می‌گردد و این بازگشت را با جان و دل پذیرفته. و در بند آخر می‌خواهد که به ندای درونی‌اش گوش فرا بدهد تا بدیع بودن را در خود شناسد نماید و هر چه هست و در او باقی می‌ماند گواه حقیقتی باشد که پذیرفته است.

چسبیده به آخرین دو قطره اشک
از میانشان شکستن مرا می‌بیند در تکاپو
پیامبری را می‌بیند
سرگردان در پس اندوه من
که آخرین نامه‌اش را آنجا انداخته و در خود شکسته
است
خانه‌هایی را می‌بیند
متروکه نیستند
اما کلاغی در ایوان‌هایشان آواز مرگ می‌خواند
از هراس فاجعه ویرانی
جریان هوا بر لب‌هایش متوقف شده و ترک برداشته
است
کودکی
که در چشم مردم خدای‌گونه دیده می‌شود
آن‌گونه که رنگ چشم‌هایش آبی شده است
و در درونش
بزرگ‌تر شده است
وجودی سرگردان
که عرق‌ریزان نام کسانی را بر زبان می‌برد که با او
مهربان بودند
آمد تا با خود بکشد
با رؤیای خویش
تاج و تخت هدایت را
که در گوشه سینه‌اش پنهان مانده بود تا زبان
بگشاید
اقبال در دستش
تسبیحی
که هر دانه‌اش نام مصیبتی است
که بر سرها فرود می‌آید
شعر
پابرنه از چشمش می‌افتد
زیرا کفش‌های کهنه‌اش را آن‌جا گذاشته است
کودکی که
خطوط کوچک چهره‌اش تصمیم می‌گیرند
در اندوه ما بماند
یا بسوزد
بی‌گناهی‌اش را
به خوشه‌ای از گلوله گره زد
مانند قدیسان زندگی کرد
و مانند کافران مرد
پس نیازمند آوازی است هم‌سنگ زخم‌هایش
که با آن بسازد
با راست و دروغ آن



نگاه کوروش جوانروح به «مجموعه شعر اعطرافاط» اثر: رضاروشنی

شعر سخت

رفتار غیرمتعارف رضا روشنی در مجموعه‌ی اعطرافاط ما را به این پیش‌فرض بزرگ می‌رساند که او دنبال ارائه ایده خاص و تجربه‌ی متمایز از سایر گونه‌های ادبی است.

اینکه می‌گوییم سایر گونه‌های ادبی؛ چون شاعر نه در حال نوشتن داستان صرف است نه شعر متمایز نه نمایشنامه‌ی معمول؛ درعین حال به هر کدام از این گونه‌ها دست می‌برد و بازجو، مفسر و خبرنگار می‌شود.

تداخل شعر و داستان و گزارش‌های واقع‌گرایانه با ارجاعات متناوب به شخصیت‌های تاریخی، احضار زمان‌های قدیم و مکان‌های غریب همراه با ایجاد وضعیت‌های گفت‌وگو و تحلیل معناسناسانه از شکاف‌ها و بحران‌های وجودی به آسیب‌شناسی جهان پست مدرن می‌رسد.

او رفتار متفاوت و تلفیقی را با طنز و تلخند و نگارش‌های غیرمتعارف آغاز می‌کند. اعطرافاط رضا روشنی به پیشگاه دایی ماشالله تقدیم می‌شود.

مؤلف با برپایی صحنه‌ی اعتراف خود را در مرکز یک اتهام بزرگ قرار می‌دهد. مظنون و متهم اصلی پرونده‌ی نامکشوف و رازآلود که تا آخرین لحظه در جهت اقرار و کشف حقیقت مقاومت می‌کند. اعطرافاط در یک دادگاه عالی و مجازی اتفاق می‌افتد.

مؤلف در حال روانکاوای مظنونین یک اتهام بزرگ است. درحقیقت مجرم اصلی دست‌پرورده‌ی یک اشتباه تاریخی است.

اعتراف انسان به انسانیت ماشینی و دوری‌گزینی از

ماهیت وجودی پر از اشتباهات معنایی و غلط‌های تایپی می‌شود.

تأکید بر غلط‌های نگارشی و املائی، به هم‌ریزی منطق و صرف‌ونحو زبان تا گرایش افراطی به نثر و گزاره‌های روزنامه‌ای و تایپ ماشینی به آژیر خطر می‌ماند.

مؤلف آن را به صدا در می‌آورد و در یک صحنه‌ی دادگاه خطاب به تماشاگران می‌گوید:

«این نهایت ویرانگری‌ست

برای آدمی که دیگر خود را نیست.»

مؤلف، نمایشنامه می‌نویسد و در پرده‌های مختلف از زبان شعر به نثر و از داستان به گزارش خبری گرایش دارد.

او حتی زبان شعر را متناسب با روایت‌ها و پاره‌گفتارها از ساختارگرایی به شالوده‌شکنی می‌رساند.

آیا ایده‌گرایی و به تعبیر امروزی آن معناگرایی در پیرنگ رضا روشنی، پرده‌برداری از ایده‌آل‌های خرد و فانتزی‌های آرمان‌گرایی است؟

آیا در بستر یک گفت‌وگوی چند صدایی به انقلاب متن رسیده است؟

برخورد حکیمانه و سنت‌مآبانه با مقوله‌ی عشق و مرگ و پرده‌برداری از مقوله‌های اصلی حیات، ریشه در اصالت کلمه و گرایش‌های ایده‌آلیستی مؤلف دارد.

اولین بار که مرگ را دیدم

کوچک بود

شب آتش‌بازی روی تپه علی حیدر

فریاد بر آورد همین

۲ و ۳

در نیم‌پرده‌ی آخر با ۴ و ۵ و ۶ و ۷
با ردیف شناسایی شاهدان...

و عدد پنج که بسان یک صحنه‌ی خالی به
سپیدخوانی می‌رسد، به جبر اعداد و واخوانی
ریاضی‌وار می‌رسد.

مؤلف با فرمول‌بندی از اعداد دنبال رمز‌گذاری
و کدگذاری است و آن چیزی که در این
صحنه‌پردازی و شخصیت‌پردازی باید مورد توجه
قرار بگیرد بیش از فاشگر و راوی، تنالیت و جنسیت
صدای شاهدان است که هر کدام قسمتی از یک
فاجعه تاریخی را به دوش می‌کشند.
شکاف‌ها و گسل‌ها مرتب خواننده را در موقعیت
متزلزل قرار می‌دهد تا به هوش باشد و سر از
اعماق در بیاورد.

پرده‌ی اول: زمان

جناب فاشگر دست راستش را گذاشته بود زیر
چانه‌اش و لحظات چند به نمایشگر خیره نگریست
تا که روی دکمه پخش کلیک کرد و صدای راوی
در اتاق پیچید.

بی‌وقت‌ها

بی‌وقت‌ها

مرگ‌ها سخن می‌گویند.

آن ارواح هوش بام

همین که راوی از اعتراف کردن باز ایستاد پیرمردی
زال و خرقة پشت توی صف ظاهر گشت و گفت:

از دل به دریا زده‌ها بسیارند

از دریا که به ساحل برسی فبه‌المراد

نرسی هم کف‌ها ص ۶.

راوی و مرد خرقة‌پوش برای لحظاتی به یقین و
شاید تردید به هم می‌نگریستند تا اینکه تصویر
مردی با گردنی برافراشته و ریشی بلند و باریک
شبییه ریش فراغنه روی صفحه نمایشگر ظاهر
گردید. جناب فاشگر محو تماشای هیبت او گشته
بود، داشت به دو فرشته کوچک روی شانه‌هایش
و نگهبانان آماده و گرز به‌دست پشت سرش
می‌نگریست و نشانی‌ها را در او باز می‌جست که
به ناگه طنین ویران‌گر صدایش همچون زلزله‌ای

بعد مرگ جیره‌بندی شد

با کوپن‌ها و ژتون‌ها فرو ریخت بر
صفوف سرد و متراکم
تا با آخرین عطسه‌ی زمستان
سر از علی اکبر درآورد ص ۶

در پرده اول فاشگر رونمایی می‌شود تا مدخل
شناسایی از شخصیت‌های اصلی در صحنه‌پردازی
شماتیک باشد.

در ادامه فاشگر شبیه یک مأمور تجسس با
کلیک بر روی تصاویر نمایشگر به ثبت اعترافات
می‌پردازد تا مجرم اصلی پیدا شود.
اما مظنونین به چه اتهامی تحت پیگرد قانونی
قرار گرفته‌اند؟

نیم‌پرده‌ها شکل چکیده‌ی جرم دارند با رضا
روشنی کامل می‌شوند.

نیم‌پرده‌ها در اول و آخر مجموعه با کلاغ نمادین
می‌شوند که بیش از وجه خبر رسانی و سیاه‌نمایی
در خاستگاه اساطیری قرار می‌گیرد که پیام‌آور
روشنایی و دوراندیشی است.

با عقلائیّت مرگ دست به گریبان است.

شاهدان دادگاه را کنار هیئت منصفه ردیف می‌کند.

و از میان یکی‌ها و آنان

شاهد اول را

مصمم‌تر از مرگ دیدم

وقتی از گل گندم می‌گفت

آرواره‌هایش چون سنگ‌های آسیاب به
حرکت در می‌آمدند. ص ۴

نیم‌پرده‌ی اول با نام شاعر نشانه‌گذاری می‌شود.

رضا

و سپیده‌دمان بود

بیرون... بیرون مانده بود

همچون پوسته‌ای سرد و متراکم

و چیزهای دیگری هم بودند میان ارواح و آن
بیرونی‌ها ص ۳

پیش‌نمایش در یک فضای توهمی شکل می‌گیرد.

شاید از به هم پیوستن نیم‌پرده‌ی اول و آخر
فاجعه‌ی مرگ تماشایی‌تر باشد.

شاهد دوم به شکل آدم / ماهی بود.

شاهد سوم

که آغوشش بوی تنهایی می‌داد

ردیف و شماره‌گذاری‌ها در نیم‌پرده شروع

در اتاق وا پیچید:

هرچه هست منم

منم

فراز پایه

فرود پایه

و از من است

هرچه در هست

نور

تاریکی

آغاز

فرجام ص ۱۰

راوی، محیط و شخصیت‌ها عناصر اصلی هستند که در واکاوی وضعیتی به هم تنیدگی‌های سیستمیک رسیده‌اند. ارتباط‌ها و نسبت‌سازی‌ها منجر به توانش و کنش زبان می‌شوند. نشانه‌ها در یک نظام مشبک نیاز به بازیابی و واخوانی دارند. هر شخصیت با زبان عصر خود به دیدار راوی می‌آید و داستان‌سرایی می‌کند. درک و شناخت هر عنصر بدون شناسایی دیگری امکان‌پذیر نیست.

فاشگر در جایگاه شناساننده و راوی در جایگاه شرح‌دهنده، روایت در روایت می‌شوند. در این میان راوی در مرکزِ اعتراف به دنبال تعدیل زبان نمایش با گزاره‌های شاعرانه به فلسفیدن‌های درون‌متنی می‌پردازد. راوی سرش را تصدیق‌آمیز تکان داد تا که در پاسخ گفت:

پشت چراغ‌ها تجمع بیش از یک دقیقه ممنوع

شب در راه است

و هر آغاز بانگ پایانی دارد و از هوش که بروید

دگر از هیچ سو نیایی

و این را که هست می‌شنوی

دیگر گوش نیست

پر از باد است و زرزنگ و خ‌خ‌خوردگی و

ص ص صدا و ناگهان ها ها ها ها ۱۰۱۰۱ ص ۹.

پرده‌ی دوم

درآمیختگی

راوی در هم‌زمانی با تداخل گفتار از زبان ماشین به زبان شعر و از گزارش‌های خبری به تحلیل‌های فرازمانی می‌رسد.

روایت‌ها و پاره‌گفتارها در پرده‌های مختلف به صحنه‌ی نمایش می‌مانند و هر کدام از شخصیت‌ها سهم خود را در این تخریب و ویرانی نشان می‌دهند.

ارجاعات متناوب به نام‌ها و یاده‌ها، اعطرافاط را ضمیمه‌ی فرامتن‌ها می‌کند و تحلیل و نشانه‌شناسی به روابط شبکه‌ای می‌انجامد. در پرده دوم پیش از شنیدن اعترافات، فاشگر خود را در محاصره مانیتورها و دوربین‌ها و ربات‌ها می‌بیند.

بیشتر داستان‌هایی درباره هوش مصنوعی و ریزربات‌های جاسوس خوانده بود، ناخواسته حس نامنی به او چیره گشت.

در پرده‌ی دوم ربات مردنما به روی صفحه نمایشگر پدیدار می‌شود.

وقتی روی تصویرش کلیک می‌شود، فاشگر خطر ربات‌ها را بازنمایی می‌کند. وقتی صدایش به شکلی زبانی دست‌انداز گونه و کوتاه در اتاق می‌پیچد:

تا جهان هست از سر خودم فراز

کس نبود از دانش راز بی‌نیاز ص ۱۱.

گفت‌وگوها به شکل آسیب‌شناسی به یک مکالمه معمولی می‌انجامد. بین مکالمه و دیالوگ فرق وجود دارد. در دیالوگ گره‌افکنی و تعلیق اتفاق می‌افتد و به شخصیت‌پردازی کمک می‌کند؛ اما مکالمه به هدف‌مندی دیالوگ نیست، گاه چیز خاصی ردوبدل نمی‌شود و فقط برای پر کردن فضای داستان است و گفتن و نگفتن آن کارکرد خاصی ندارد.

دیالوگ ابزار مهم در دست نویسنده است تا به‌طور غیرمستقیم اطلاعات بسیاری از طریق شخصیت‌ها به خواننده بدهد.

گفت‌وگوی خوب در خدمت پیشبرد متن همراه با داده‌های جدید که به اطلاعات می‌مانند خواننده خود در جهت هم‌افزایی مشارکت فعال دارد. در اعترافات بیشتر شاهد دیالوگ‌ها و دیالکتیک غلیظ هستیم؛ اما در مواجهه با ماشین به یک مکالمه مکانیکی نزدیک می‌شویم که متکی به زبان طبیعی و گفتار روزمره و روزنامه‌ای است.

راوی: «آدمی روحش را به علم فروخته است.»
مرد ربات‌نما: «با هوش مصنوعی جهان از نو ساخته می‌شود.»

پشت پرده می‌ماند، یا اساساً شکل یادآوری دارد و مرتب بازنمایی می‌شود تا ناخودآگاه خطر به یک آماده باش نظامی برسد؟ هوش مصنوعی از طریق تقلید زندگی و کپی تحت‌لفظی جهان در حال جاگذاری انسانی است که روح ندارد؟ این زمان، راوی دستش را به آسمان برداشت و اشم و هو را بلند بلند خواند. بعد درحالی که به ربات مردنما که بی‌اراده لبخند می‌زد می‌نگریست. گفت:

آب به روشنی

خواب به روشنی

خستگی به روشنی

خیرگی به روشنی

تنهایی به روشنی

و قطعاً که روشنی سیلابی در خود دارد.

مؤلف در شکست خاطر، پناه می‌برد به نور و تاریکی محض را در وحشت تاریخی، تنها می‌گذارد. نمایش هذیانی اشاره به ساختار اسکیزوفرنی دارد. هر آن خطر به هم‌ریختگی و آشوب برنامه‌های وجود دارد.

محصول نو ظهور هنر دست انسان است و حتی شعر را تقلید می‌کند. اما آنچه می‌گوید و می‌نویسد؛ هر آن احتمال خطا و چینش‌های ماشینی وجود دارد.

مؤلف در این تقابل برای القاء ایده‌ها و منطق گفت‌وگو به فلسفیدن و مباحثه و دیالکتیک می‌رسد.

مؤلف خود مقلد است. با تفکر ماشینی به ماشین می‌تازد. او تقلید ماشین از انسان را به روی صحنه‌ی نمایشگر می‌آورد. می‌داند آنچه مشاهده می‌کند یا می‌خواند واقعی نیست، بلکه تخیلی است؛ اما تلاش می‌کند آن را به واقعیت نزدیک کند.

انگار انسان از ماشین کپی می‌شود. این پیش‌انگاشت از طنز به تراژدی می‌رسد. شکست خنده‌آور انسان از خلق ماشین و اعتماد به هوش مصنوعی. او در حال واگذاری حکومت و تسلط انسان به ربات‌هاست.

ربات‌ها به همان شیوه صحبت و عمل می‌کنند که انسان‌های واقعی در شرایط مشابه انجام می‌دهند.

مؤلف ربات را در وضعیت زبانی مخدوش قرار می‌دهد.

راوی از ربات پرسید: «چقدر به زبانی که حرف می‌زنی احساس نزدیکی می‌کنی؟»

مرد ربات‌نما: «خیلی زیاد»

راوی گفت: «اما زبان شما طبیعی نیست.»

مرد ربات‌نما گفت: «فعلاً اول راه است، کم‌کم درست می‌شود.»

راوی گفت: «در هر صورت شما ساخته دست بشر هستید.»

مرد ربات‌نما گفت: «اما من جور دیگری فکر می‌کنم.»

می‌توان، می‌توانم بهتر از آدم‌های شما کارها را سریع‌تر انجام دهم. ص ۱۲

اغتشاش در زبان ماشین در میانه‌های متن به شکل کلمات درهم و نامفهوم با غلط‌های املائی با اشاره به حافظه‌های دائم و موقت به پریشان‌گویی و پریشان‌خاطری می‌انجامد.

گفت‌وگو برای اقناع دیگری، بیشتر به یک مکالمه طنز و یک وضعیت فکاهی می‌ماند. ربات مردنما: «حقیقت چیزی جز حس‌گرها، نمایشگرها و فلزات نیست.»

راوی: «شعر و فلز دو جانی‌اند که از دالان‌های خون به هم می‌رسند مثل عاشق معشوق در شعر فارسی»

در این دیالوگ طولانی، مؤلف با کلافگی خود به ماشینی می‌ماند که به ناگاه از راوی متن بیرون می‌زند.

جهان سرد شده

بیا رضا روشنی را از متن بیرون بکش

دست از گردن به ناگه برافتاد

و این دسته بر گردن کوزه دیگر دست نیست. ص ۲۰.

شاعر زندگی را به صورت اول شخص به شکل ذهنی مشاهده می‌کند یا به‌عنوان سوم شخص به شکل عینی با شخصیت دیگری به نمایش می‌گذارد، تلاش می‌کند جهان را آنگونه که هست یا آنگونه که ما فکر می‌کنیم یا آنگونه که باید باشد به تصویر بکشد. انتخاب‌ها و شکل‌گیری اتفاقات در برابر امر والا و ایده‌آل‌ها، هم‌بستر قضاوت و حکم می‌شود.

چه چیزی قرار است فاش شود که به اسرار

رابطه‌ی عاشق و معشوق می‌رسد. عاشق و معشوق هیچ‌وقت یکدیگر را تکمیل نمی‌کنند. عاشق اغلب دیر می‌فهمد و معشوق همیشه محرک گنگی است. ص ۲۸.

ویژگی‌های متعالی چیست؟

بهتر از آنچه در زندگی هست یا بدتر از آنچه وجود دارد با اخلاق پست باید نشان داده شود، تا امر متعالی در خلاء زاده شود. مؤلف دنبال بازنمایی متفاوت از رفتن‌ها و بودن‌های مشکوک است. نحوه یا ماهیت این بازنمایی به خلاقیت شاعر بستگی دارد. می‌تواند زندگی را چنان در روایت‌ها بازنمایی کند که در آن شخص دیگری به خود بگیرد یا به‌صورت ناظر وقایع زندگی را تماشا کند. در برخی موارد چنان از زندگی صحبت کند که در آن شخص خود به‌عنوان اول شخص تکرار شود. در موقعیتی دیگر شاعر زندگی را با ارائه همه شخصیت‌های زنده و پویا در برابر مای راوی سوم شخص بازنمایی کند.

هنگامی که این نمایش با شباهت‌ها و تفاوت‌ها گره می‌خورد احساس شادی و حرمان برای خواننده یا بیننده ایجاد می‌شود. او خود را با نسخه بدل شخصیت‌ها می‌سنجد و از اینکه با آنها فاصله دارد یا همخوانی به دادگاه ذهن فراخوانده می‌شود. عناصر غیرمنطقی و حتی متناقض از دهان شخصیت‌های نمایش بیرون می‌آیند تا فاجعه وجه طنز، کمیک و حتی گروتسک پیدا کند اما شاعر خود در جایگاه حماسی قرار می‌گیرد تا به آسانی غیرمحمتمل‌ها را شورانگیز بیان کند. او با تمرکز بر روی شخصیت‌ها از ریتم گفتار روزمره فاصله می‌گیرد. نمی‌خواهد محدود به صحنه نمایش باشد.

مؤلف با پایین نگه داشتن خود به‌عنوان ناظر به برجسته کردن هنجارهای روایت می‌رسد. او در مرکزیت شک به آشوب دامن می‌زند. شخصیت‌ها و کنش‌ها را وادار می‌کند تا داستان را روایت کنند تا با اتصال گزاره‌های بازنمایی و بازسازی‌شده به مرکزیت متن نزدیک شود. آنی که خود می‌طلبد هر آن به امکانات جدیدی

آنها در محاسبات و سرعت عمل، سرآمد شده‌اند و انسان را به بردگی توانایی می‌کشانند. در واگذاری قدرت، انسان تنبل در گریز از مسئولیت و تعهد به رفتار و زحمت، زبان زد می‌شود. او در راه واگذاری ایده‌آل‌ها، می‌رود تا مهم‌ترین دستاورد بشر را از دست بدهد.

و دیگر عشق که دیگر سخن باطلی است و یک نظامی می‌طلبد تا تیشه بر شقیقه فرهاد گذاشته و یکی حافظ تا مجنون را در بیابان هزاره رها سازد. از عشق تا توانستن از عشق تا ماندن از عشق تا خواستن ص ۲۲. فاصله‌ها، دلهره‌ها و صحنه‌ی تاریک و جنگ به یک سؤال بزرگ ختم می‌شود: کو آن بانگ روشن؟

پرده‌ی سوم خانه

زنی با موهای شکن‌شکن و چشم‌های درشت سیاه رومایی می‌شود. فاشگر شاهد نمایشگاه بی‌خانمانی و نابرابری‌های اجتماعی و جنسیتی است.

همان شب معشوقش زمان خواب قیمة‌قیمة‌اش کرده بود. از صندوق گذاشته در گوشه‌ای از گورستان دور از چشم دیگران دفن کرد و هر نیمه‌شب با گل نیلوفری سر مزارش می‌آید.

ای شاهد جان بیا این خشونت را از عمق بزدا و در سطح انداز در این آشفتگی‌ها انتظار و عشق غلط است.

راوی زن را به کمالات نزدیک می‌کند.

خدای زیبای شعر فارسی می‌شود.

خدای چشم

خدای گوش

اما با یأس بزرگ زن از بودن در جهان می‌نویسد و فجایع در اضلاع هندسی جهان.

راوی مکثی کرد و گفت: «و زن را کم کنی الباقی فانی می‌شود.»

راوی باز به تفسیرهای شخصی و غیرمعارف از



برای گسترش ابر متن تبدیل می‌شود. ارائه وقایع به شکل اغراق‌آمیز برای باورپذیر کردن استدلال‌های غیر منطقی و متناقض است. فاشگر دقیقاً راوی را زیر نظر می‌گیرد؛ بیش از همه به او مشکوک شده است.

به فروغ می‌گوییم:

به سال‌های سرآمده در این عکس فکر کن
ببین فرق سرت جدا باز می‌شود
و موهای حنایی‌ات چگونه از روسری بیرون
می‌دوند.

کودکی که در آغوش گرفته بودی حالا
مردی شده

مثل مردهای دیگر فکر می‌کند. ص ۳۳.

هدف فاشگر کشف راز قتل‌ها در این غروب‌هاست.

پرده چهارم با پیر می‌فروش راوی را به حالات و احوالات می‌رساند. پیر جهان‌دیده جهان را هیچ درهیچ می‌بیند که نباید عمر را به باد داد. نشانه‌ها حکایت از عمر خیام دارد. او با زبان خود یعنی نجوم و ریاضی و شراب به سراغ جهان آمده است راوی با دیدن او سرمست می‌شود.

پیر جهان‌دیده به راوی می‌گوید:

العاقل فی الاشارة

زیادی از جهان مطلب

یک نوع گفت‌وگوی مابین سنت و مدرنیته در زبان شعر جاری است و ابن‌الحالی و ابن‌الوقتی را برای گریز از تمام بحران‌های وجودی و شکاف‌های معرفت‌شناسی گوشزد می‌کند.

خوش باش غم بوده و نابوده مخور

پرده‌ی پنجم

«شاعران در پرده سخن ساز می‌کنند»

وادی فناگا را شنیده‌ای؟

وقتی اسبی بی‌سایه به آدم و تاک در می‌پیچد را شنیده‌ای؟

وقتی شاعر تا زانو در سنگ فرو می‌رود؟! ص ۴۴.

ارجاعات تاریخی و ترکیب حوادث با دست‌یازی به مقدسات به کنایه‌ای نیشدار می‌ماند.

قدرت برتر جهت حفظ اعتدال انسان در
گریزه‌ی انسانیت چیست؟

دین؟

باور؟

اسطوره؟

اخلاق؟

شعر؟

ریشه‌های طبیعت؟

نظام سرمایه‌داری؟

و...؟

مؤلف دنبال چالشی شاعرانه با
هستی‌شناسی درد است.

من پیامبر لحظات منفی‌ام

سهمی از بودنم را با اشیا تقسیم می‌کنم

سهمی با هیاکل نورانی کوچک ریخته در

بستر رودخانه

همین روزهاست که بعروجم

ماه برآید و جهان از آوازم نو شود. ص ۴۵.

مؤلف در حال احضار شخصیت‌های جدید و هم‌طراز با عروج ملکوتی به هیچستان است.

از در نیستی‌ها به صادق هدایت سلام کرده، با سبیل هیتلر بازی می‌کند.

به احترام راوی کلاه را از سر برمی‌دارد و می‌پرسد

فاصله معینی از هم افتاده‌اند و به روی هر کدام
ملحفه سفید کشیده‌اند
در یلدای ۶۷.
بیست و هشت مرداد
همه چیز در می‌گذرد و فقط باد در موقعیت
خودش می‌ماند
باد باد است چه با کلاه باشد چه بی کلاه
چه در سمت چپ آدم بیفتند چه در سمت
راست گاو یکتا
باد به بال پرنده است و به باران زخم از باد
بوی کسی‌ها و نفسی‌ها می‌آید ص ۵۹.
از من بیرون بکش قاتل را
آلات قتاله را
صحنه معاشقه را
حتی بیرون را هم بیرون بکش
برخی مرگ‌ها را در پرانتز بگذار
برس به بنابن اعتراف را بیاور
از خون من رنگ بپوش بسم الله
از جان من سنگ بتراش
بسمک ربک الذی
از نگاه من بیرون شو به حکم ابلیس
یا امن یجیب و المضطر اذا دعاه

انتهای اعترافات به روح اعظم می‌رسد و باور
معلق سپیده‌دمان که مرتب می‌گوید
بیدار شو!
بیدار شو!
بیدار شو!
توسل به زبان، محتوای پیچیده و حوادث
مختلف در هم‌زمانی در مکان‌های متفاوت نمایش
را به عقب یا جلو می‌برد.
کنش‌ها محدودیت زمانی ندارند و بعد تراژدی کار
به‌عنوان یک درام نمایشی در یک جلسه برگزار
می‌شود.
ژست اجرا کنندگان برای فریب است و شکل
روایت باعث تحریک تخیل پرورش یافته می‌شود.
آیا قضاوت بر اساس مبانی زیبایی‌شناختی باید
انجام شود یا براساس استدلال‌های متناقض و
گاهاً علمی؟
او برای اثبات ایده‌های خطر متوسل به منطق
شعر می‌شود.
نگاه اخلاقی و خرد ارسطویی رضا روشنی را به

از دنیای رجاله‌ها و لکاته‌ها چه خبر؟
اساساً بی‌خود می‌شود تا به پیرایش برسد
او در حال واگذاری خود ایده‌آل است.
خداحافظ خانم زیبای مطلقه شعر فارسی
خداحافظ خیمه‌شب بازی‌ها
خداحافظ هوش‌های مصنوعی
ربات دخترک‌های عاشق فشارسنج‌های سخنگو
خداحافظ هست نیست‌ها
نیسا هس نیست‌ها نیسانیس‌ها
خداحافظ نیست مدرن پسا هست‌ها ص ۴۸.
وقتی تصویر راوی روی مانیتور محو می‌شود شاهد
حضور دوره‌ای و تاریخی اسطوره‌ها هستیم که از
گوشه و کنار نمایش‌نامه بیرون می‌زنند.
از تأثیر فردوسی بر شعر فارسی تا جوابگویی
شاملو به دشواری وظیفه انسان.
از زخم‌هایی که روح آدم را می‌خورند تا آب تنی
سهراب در حوضچه‌ی اکنون
اعترافات پاسخگویی به تاریخ انسان است.
و رمزهایی که هنوز حل‌نشده باقی‌مانده‌اند.

پرده‌ی ششم

«رستاخیز، خویشتن، محیط زیست»

ربات زن‌نما که معشوقه‌ی مجازی آدم‌هاست، نماد
خیانت می‌شود. با مردهای زیادی زندگی کرده
است. فاشگر در یک لایبرنت فضایی از پنجره‌ای به
پنجره‌ی دیگر در کامپیوتر وارد شده جهت زمان را
گم می‌کند.
از تز فلسفه به آنتی تز جهل مرکب
گرفتار می‌شود.
از علم و فن به رستاخیز خویشتن
از سیاست به کیاست
از هست‌ها به سر به نیست‌ها
باید خانه را پاس داشت و به قانون طبیعت
احترام بگذاریم
باید پاک و تجدیدپذیر شویم
حس از دست رفتن را برگردانی م
حرکت از عدم تا وجود، چه کشته‌ها که دیده
نمی‌شود
در اعترافات اشاره‌ای نه به زمان می‌شود نه راز
قتل‌ها
صحنه سالن بزرگی است و سرپوشیده افراد به

او زبان داستان و نثر را انتخاب می‌کند؛ چون مرکزگریز است و باعث تنوع آواها می‌شود. تأثیراتی که الفاظ مختلف بر یکدیگر می‌گذارند واقعیت زبان را تشکیل می‌دهند. گفت‌وگومندی خصلت دموکراتیک دارد و باعث زایش زبان می‌شود.

گفت‌وگوی عادلانه با محوریت احترام به ساحت انسان در کجای هندسه جهان اتفاق می‌افتد؟

در دادگاه

و شاهد آخر

با تردید جدی به من نگریست

گفتم

ای شاهد خانم زیبا

این پرده‌ی آخر است

بیا از فصل‌های درخشان مرگ

صورت‌ها و صداها را بیرون بکش

از میان این همه

آن همه را

مجموعه درگیر آنات و لحظه‌های سحرآمیز است و با بازی بین‌الذهانی معماهایش پیچیده‌تر می‌شود.

فاشگر در نقش بازجو

سالن بزرگ و اجساد

نظریه‌های مرگ دسته‌جمعی

متهمان و اعترافات

شاهدان

آیا اجساد در کاخی اساطیری قرار دارند یا در بی‌زمانی با نسل‌کشی نخبگان مواجه هستیم؟ آیا در یک ماتریکس الهی به خواب مصنوعی رفته‌ایم؟

بازجو و مأمور تجسس می‌تواند متهم اصلی باشد؟

قدرت باسیاست همزاد است یا با دانش و تفکر و شعر؟

آیا راز جنایت فوق‌بشری آشکار خواهد شد؟

آیا اعترافات یک متن تفسیری است که با زبان شعر علیه شعر قیام کرده است؟

آیا رضا روشنی صدای خود را می‌افزاید تا بین آن چیزی که حس می‌شود، با آنچه پیش آمده است و آنچه احتمال دارد پیش بیاید، راوی فاشگر باشد؟

همه از خود می‌پرسند آیا کسی که باید زنده خواهد شد؟ آیا پرده از این مهر بر خواهد افتاد؟

رضایت از اشتراک استدلال‌ها و مشاهدات فانتزی می‌رساند.

او چنان در شعف این خبرگزاری و اطلاع‌رسانی ارادت به شخصیت‌های نمادین گرفتار می‌شود که ناگهان به پایان می‌رسد.

مؤلف در ناخودآگاه جمعی یک فهرست بلند بالایی موضوعی دارد که شاکله آن بیش از صحنه‌پردازی با ریتم و موسیقی هستی و مستی هم‌خوانی دارد. بن‌مایه‌های متن با گفت‌وگوهای چندگانه و زبان‌های متکثر و صدهای متنوع لایه‌درلایه می‌شود.

در یک برآورد ساده می‌توان گفت: اعترافات یک متن پلی فونیک است؛ اما این صداها متفاوت از دهان شخصیت‌های مختلف وجهی ساده از دموکراسی صداست.

پلی فونی را بهتر است از این زاویه ببینیم که یک شخص به‌عنوان مؤلف همزمان با چند صدای متفاوت و چرخش‌های زبانی به جابه‌جایی نقش تن می‌دهد و زبان گویای طبقات مختلف زمان می‌شود. از فروغ گرفته تا خیام و حافظ و عبدالحسین، از سعدی تا حسین و بهزاد و رضا روشنی.

هم شخصیت‌ها با زبان شخصی به حرف آمده‌اند، هم زمان‌پریشی و مکان‌پریشی با تاریخ‌نگاری‌های شاعرانه، خیام و سهراب و شاملو را در جنگ‌های زرگری به دیدار یکدیگر کشانده است.

دیالوگ و تری‌لوگ و فرالوگ درحالی‌که در متن به چشم می‌آیند، اما همه صداها در هژمونی رضا روشنی به دادگاه شعر کشانده می‌شوند.

یک مونولوگ طولانی و اخلاقی که حکیمانه به‌عنوان سوپر ایگو به مشاهده و نظارت می‌پردازد و تعیین‌کننده‌ی خط روایت به سمت پایان باز است.

به دیگرانی که در این گفتار جمعی حضور دارند می‌اندیشد. درک حضور دیگری در منطق مکالمه وجود دارد. فلسفیدن‌ها در متن به مباحث منطقی و عقلی می‌انجامد. دیالکتیک که از مشتقات دیالوگ است. وقتی به زبان شعر می‌رسد منطق بحث را دگرگون کرده از نفی و اثبات‌های عقلی فاصله می‌گیرد.

من بیدار باش، همه‌ی من‌های دیگر را در بر می‌گیرد. وارث قسمت‌های مبهم تاریخ می‌شود.



نگارنده: عباس شکری

نگاهی به شعر «روایتِ راوی» حیاتقلی فرخ‌منش کدام راوی، کدام روایت؟

روایتِ راوی

قطب‌نماها از کار افتاده‌اند
تنها فانوس دکلِ طلاقِ کلاغ
سوسو می‌زند
تملق حرف‌ها به غلیبان خواسته‌ها
در دست‌بوسی و پابوسی شناورند
از هیچ ریه‌ای غنچه‌ای نمی‌روید
پزندگان در غبار باروت
راهِ کوچ را گم کرده‌اند
بارانِ بی‌حوصلگی در کوچه‌ها می‌بارد
رخسارهای جوان
دور دیدگان‌شان
هم‌چون درختان پیرسال
چروک افتاده است
مردمانی که نخواستند
قربانی یک تصویر بزرگ شوند
چموشی در سینه‌ها شیهه می‌کشد
همه را به اندازه خودشان کوتاه کرده‌اند
سیبِ نفرین‌شده‌ی بلوغ
روح ناآرام خویش‌کشی
درفشی که ترس تراوش می‌کند
جواب‌ها به اندازه سؤال‌ها قد نمی‌کشند
مجالِ تابیدنی نیست
هیچ عشقی با زمان اندازه‌گیری نمی‌شود
به چشمِ یار، بی‌مقدار شدیم
تن‌هایی که حامله‌ی مین‌اند
عاشقانِ املائی نانوشته
یتیم‌های منتظرِ نذری
هجوم بر صف می‌آورند
این پرده‌های چرک‌گرفته‌ی توهم
پروانه نشده، پيله می‌تنند
اندیشه‌های جوانی مثل عسل تازه
از کندوی غم فرو می‌ریزند

سردست‌های گشاد
چه لحظات شومی در آستین کاشتند
گل‌دسته‌های طراوت
در پستوی خانه‌ها پیر
گونه‌ها تهی از امید
بر عقیمی این‌همه کاغذ
که در روز سیاه می‌شوند می‌گیریم
نشخوار حرف‌ها
در سزارین تگرگ شکسته شدند
قیحِ هردستگیره‌ای به تصرف درآمد
گل‌وله‌های متراکم برف
لغزنده و بی‌توقف، بهمن شدند
نسیم تسویه وزیدن گرفت
زمین ما، چراگاه اسب دیگران
ای یار
دلواپس کدام قافله‌ای؟
که رخت رسیدن را نمی‌شویی
همه‌ی ما کودکانه
در شیطنتی بزرگ شریک شدیم
و روزگار
دنیای دلدادگان را گسست
زوال ارتفاع را ابرهای کهنه پرده کشیدند
این شقیقه‌ها چه قدر خوش‌باورانه می‌چرخند
به نعنای آدامس
هر جویده‌ی تاریخ را چند بار می‌جویم؟
ما سال‌ها پیش جویده شدیم
هابیل وقتی آینه را شکست و تکه‌تکه کرد
هر کسی خود را در آن تکه
مین تمام می‌دید
زان‌پس
گیسوان بریده، ضجه‌ی گور شدند
و تنها عاشقان
فقیرِ آغوشِ عشق ماندند

مقدمه

برای نقد ادبی شعر «روایتِ راوی» از حیات فرخ، باید ابتدا ساختار، تم‌ها، و زبان شعری آن را تحلیل کنیم. این شعر به شکلی پیچیده و با استفاده از تصاویر و نمادهای سنگین، به بیان یک وضعیت اجتماعی، فرهنگی و فلسفی می‌پردازد.

آنچه در زیر می‌آید شامل دو دیدگاه است؛ نخستین بخش شامل بررسی جنبه‌های مختلف این شعر می‌شود و در بخش دوم، با توجه به نمونه‌های این‌چنینی به هستی و جهان در شعر ایران و جهان، اشاره می‌شود به شعر و شاعرانی که پیش از این با زبانی دیگر همین مضمون را در شعر خود بیان کرده‌اند.

در این معنا؛ شعر «روایتِ راوی» نمونه‌ای برجسته از ادبیات معاصر فارسی است که با بهره‌گیری از تکنیک‌های پیچیده زبانی، تمثیلی، نمادین و تم‌های عمیق فلسفی و اجتماعی، به بررسی بحران‌های انسان معاصر می‌پردازد. شاعر با بهره‌گیری از ترکیبی از تصاویر حسی و نشانه‌های فرهنگی، تلاش می‌کند تا یک چشم‌انداز فلسفی از زندگی و جامعه ارائه دهد. این شعر در سنتی از ادبیات فارسی قرار می‌گیرد که از «منظومه»های بزرگ کلاسیک تا شعرهای نو، به مسائل اساسی چون زوال، ناامیدی، و بحران هویت پرداخته است. در این متن، شعر حیات فرخ را در ارتباط با برخی از آثار برجسته شعر فارسی و جهانی بررسی خواهیم کرد و تلاش می‌کنم تا جایگاه این اثر را در متن کلی‌تر ادبیات مشخص کنم.

تحلیل زبانی

زبان در این شعر بسیار پیچیده و نمادین است. شاعر از کلماتی استفاده می‌کند که به‌طور هم‌زمان هم معنای واقعی دارند و هم بار معنایی عمیق‌تری را منتقل می‌کنند. برای مثال، «قطب‌نماها از کار افتاده‌اند» به‌نوعی

دلالت بر گمراهی و عدم جهت‌گیری در زندگی دارد. این ترکیب از واژگان که به‌طور مداوم در سراسر شعر به کار گرفته شده است، به ایجاد یک فضای آشفته و پر از تضاد کمک می‌کند. از نظر زبانی، استفاده از جملات کوتاه و بدون فعل، مانند «باران بی‌حوصلگی در کوچه‌ها می‌بارد»، نوعی از ایجاز و تلخی را در بیان شاعرانه به‌همراه دارد. این ساختارهای زبانی، به مخاطب احساس بی‌ثباتی و ناامیدی را منتقل می‌کنند که با مضمون کلی شعر هم‌خوانی دارد.

تصاویر شعری

تصاویر در این شعر بسیار برجسته و قوی هستند. شاعر با استفاده از تصاویری مانند «فانوس دکلِ طلاقِ کلاغ» و «پرنندگان در غبار باروت» به‌خوبی توانسته است احساسی از تاریکی و زوال را به خواننده منتقل کند. این تصاویر نه تنها به غنای زبانی شعر کمک می‌کنند؛ بلکه به‌طور هم‌زمان به توسعه تم‌ها و مضامین نیز کمک می‌کنند.

تصاویر مرتبط با طبیعت، مانند «باران بی‌حوصلگی» و «گلوله‌های متراکم برف» به‌گونه‌ای به کار رفته‌اند که طبیعت را به‌عنوان انعکاسی از وضعیت انسانی نشان دهند. طبیعت در این شعر دیگر یک پناهگاه یا منبع آرامش نیست؛ بلکه خود نیز گرفتار آشفتگی و زوال شده است. این استفاده از تصاویر طبیعی برای بازتاب وضعیت انسانی یکی از ویژگی‌های برجسته شعر است که به غنای معنایی آن کمک می‌کند.

تم‌ها و مضامین

یکی از مضامین اصلی این شعر، زوال و فروپاشی است. شاعر به‌طور مداوم به مفاهیمی چون زوال اخلاق، هویت، و ارزش‌های انسانی اشاره می‌کند. برای مثال، «سیبِ نفرین‌شده‌ی بلوغ» می‌تواند به‌معنای از دست دادن بی‌گناهی و ورود به دنیایی پر از تناقضات و تلخی‌ها باشد. این

بی‌ثمری تلاش‌ها باشد. کلاغ‌ها اغلب در ادبیات به‌عنوان نماد مرگ و بدیمنی به کار می‌روند و اینجا نیز شاعر با ترکیب این نماد با «طلاق» و «دکل» به شکل‌گیری تصویری از فروپاشی و جدایی کمک کرده است. همچنین، «سیبِ نفرین‌شده‌ی بلوغ» نمادی از ناپاکی و سقوط است که به تجربه‌های تلخ ناشی از بلوغ و رشد اشاره دارد. این نماد، به همراه «روح ناآرام خویش‌کشی»، می‌تواند به بحران‌های هویتی و روانی افراد در مواجهه با واقعیت‌های سخت زندگی اشاره داشته باشد.

نقد اجتماعی و فلسفی

شعر روایتِ راوی علاوه بر جنبه‌های زبانی و زیبایی‌شناختی، به شکلی عمیق به نقد اجتماعی و فلسفی می‌پردازد. شاعر با ترسیم یک تصویر سیاه و تلخ از جامعه، به‌نوعی نارضایتی و اعتراض خود را نسبت به وضعیت موجود ابراز می‌کند. زمین ما، چراگاه اسب دیگران یکی از جملاتی است که به‌خوبی این نقد اجتماعی را منعکس می‌کند. این تصویر، نشان‌دهنده استعمار، بهره‌کشی و از دست رفتن استقلال و هویت ملی است. از منظر فلسفی شعر به سؤالاتی درباره معنا و ارزش‌های انسانی می‌پردازد. هیچ عشقی با زمان اندازه‌گیری نمی‌شود. به نقد مفهوم عشق در جامعه‌ای می‌پردازد که همه‌چیز را با معیارهای مادی و زمانی می‌سنجد. این نقد، به چالش کشیدن نگاه‌های سطحی و مادی‌گرایانه به مفاهیمی چون عشق و ارزش‌های انسانی است.

شعر «روایتِ راوی» از دیدگاه ارجاع به شعر ایران و جهان

در این بخش، به نمونه‌های برجسته‌ای از شعر فارسی و جهانی اشاره خواهیم کرد که در آنها از مضامین و تکنیک‌های مشابه استفاده شده است. این کار می‌تواند به تعمیق تحلیل و بررسی شباهت‌ها و تفاوت‌های موجود بین

تصویر همچنین به داستان آدم و حوا و سیب ممنوعه اشاره دارد که نمادی از آگاهی و سقوط است.

دیگر تم مهم در این شعر، بحران هویت و بیگانگی است. «مردمانی که نخواستند قربانی یک تصویر بزرگ شوند»، اشاره به افرادی دارد که در تلاش برای حفظ هویت فردی خود، از جریان‌های اصلی جامعه فاصله گرفته‌اند. این تم، به‌نوعی بیانگر تلاش برای حفظ فردیت در برابر نیروهای غالب اجتماعی است که سعی در همگونی و یکسان‌سازی دارند.

همچنین تم ناامیدی و بی‌امیدی به‌طور مداوم در سراسر شعر حضور دارد. رخسارهای جوان... همچون درختان پیرسال چروک افتاده‌است. تصویری است که به ناامیدی و خستگی جوانان از وضعیت موجود اشاره دارد. این تصویر، نوعی همزادپنداری میان جوانی و پیری را نشان می‌دهد که در آن حتی جوانان نیز از شور و انرژی خود خالی شده‌اند.

ساختار و فرم

ساختار شعر به‌گونه‌ای است که از قطعات کوتاه و پراکنده تشکیل شده است. این قطعات به‌طور مستقل معنای خود را دارند، اما در کنار هم یک کل منسجم را تشکیل می‌دهند. این فرم پراکنده، شاید به‌نوعی بازتابی از بی‌ثباتی و پراکندگی زندگی مدرن باشد.

همچنین، استفاده از تکرار و توازی در برخی بخش‌ها، به شعر نوعی ریتم داخلی می‌بخشد که به تقویت احساسات و معانی منتقل شده کمک می‌کند. برای مثال، تکرار واژه‌هایی مانند ما و همه در بخش‌هایی از شعر، حس اشتراک در تجربه‌های تلخ و ناامیدی را بین شخصیت‌های مختلف شعر تقویت می‌کند.

نمادگرایی

نمادها در این شعر به شکلی گسترده و دقیق به کار رفته‌اند. «فانوس دکلِ طلاقِ کلاغ» می‌تواند نمادی از پایان ارتباطات و

اثر روایتِ راوی و سایر آثار ادبی کمک کند.

تحلیل زبانی: «تلفیق سنت و نوآوری»

زبان در شعر «روایتِ راوی» از ویژگی‌های پیچیده و نمادین برخوردار است که به شدت یادآور کارهای شاعرانی مانند نیما یوشیج و احمد شاملو در شعر نو فارسی است. این شاعران نیز با بهره‌گیری از تصاویر و زبان نمادین، به ساختارهای زبانی جدیدی دست یافتند که توانستند بازتاب‌دهنده تجربیات تلخ و پیچیده انسانی باشند.

در سطح جهانی، زبان حیات فرخ با شاعران مدرنیستی مانند تی.اس. الیوت مقایسه‌پذیر است. الیوت در اشعاری مانند «سرزمین هرز» (The Waste Land) نیز از زبان پیچیده و نمادین برای بیان بحران‌های انسانی و اجتماعی استفاده کرده است. مانند الیوت، حیات فرخ نیز با استفاده از زبانی تمثیلی، به بیان آشفتگی و ناامیدی دوران معاصر پرداخته است. در شعر «سرزمین هرز»، همان‌طور که الیوت با ترکیب تصاویر از فرهنگ‌ها و اسطوره‌های مختلف به نقد وضعیت اجتماعی و فرهنگی غرب می‌پردازد، حیات فرخ نیز با ترکیب تصاویر بومی و جهانی، به بیان بحران‌های اجتماعی در متن ایران می‌پردازد.

تصاویر شعری: از خیال پردازی تا واقعیت تلخ

تصاویر شعری حیات فرخ بسیار قوی و پیچیده هستند و از این لحاظ به شعرای برجسته‌ای همچون فروغ فرخزاد و سهراب سپهری شباهت دارند. فروغ در مجموعه «تولد دی‌گر»، با استفاده از تصاویر دقیق و گاهی تلخ، به بیان وضعیت اجتماعی و احساسی زنان ایرانی پرداخته است. به‌ویژه، تصویری چون «قطب‌نماها از کار افتاده‌اند» در شعر فرخ، به‌نوعی با تصور «دی‌گر نیست، دی‌گر، از اینجا هیچ راهی به باغ گل سرخ» در شعر فروغ قابل مقایسه است. هر دو شاعر، با ایجاد فضایی از گم‌گشتگی و سرگشتگی، به بیان بحران‌های شخصی و

اجتماعی پرداخته‌اند.

در سطح جهانی، تصاویر شعر حیات فرخ می‌تواند با اشعار چارلز بوکوفسکی، شاعر آمریکایی، مقایسه شود. بوکوفسکی در اشعار خود با لحنی تلخ و واقع‌گرا به بیان بحران‌های فردی و اجتماعی می‌پردازد و از تصاویر ساده اما قدرتمند برای ایجاد ارتباط احساسی با مخاطب استفاده می‌کند. شعر فرخ نیز با تصاویری مانند «باران بی‌حوصلگی در کوچه‌ها می‌بارد» و «پرندگان در غبار باروت» به خوبی توانسته است احساس سرگشتگی و ناامیدی را به مخاطب منتقل کند.

تم‌ها و مضامین: زوال، ناامیدی و بحران هویت

زوال و ناامیدی از تم‌های اصلی شعر «روایتِ راوی» هستند که به‌طور مداوم در سراسر شعر حضور دارند. این مضامین به یادآورنده آثار شاعرانی همچون مهدی اخوان ثالث است. اخوان در شعر «زمستان» به بیان احساس یأس و زوال در مواجهه با جامعه‌ای از هم گسیخته می‌پردازد. همانند اخوان، حیات فرخ نیز با زبان و تصاویری تیره و تلخ، به بیان احساسات مشابهی پرداخته است. برای مثال، تصویر «رخسارهای جوان... همچون درختان پیرسال چروک افتاده‌است» به‌خوبی زوال و پیری را در جوانانی که باید نماد زندگی و نشاط باشند، به تصویر می‌کشد.

این مضمون زوال در سطح جهانی با اشعار شاعرانی مانند ویلیام باتلر ییتس، شاعر ایرلندی، مقایسه‌پذیر است. ییتس در شعر معروف «بازگشت دوم» (The Second Coming)، با زبانی نمادین به تصویر دنیایی در حال فروپاشی و زوال می‌پردازد. مشابه این مضمون را می‌توان در شعر حیات فرخ مشاهده کرد که با استفاده از تصاویری مانند «گلوله‌های متراکم برف... بهمن شدند» و «زمین ما، چراگاه اسب دیگران» به بیان فروپاشی اجتماعی و فرهنگی پرداخته است.

نمادگرایی: تأثیرات فرهنگی و تاریخی

نمادگرایی در شعر روایتِ راوی به شدت تحت تأثیر فرهنگ و تاریخ ایران و جهان است. برای مثال، «فانوس دکل طلاقِ کلاغ» نه تنها نمادی از جدایی و طلاق است، بلکه به نمادهای رایج در فرهنگ ایرانی مانند کلاغ به عنوان نماد بدبینی و مرگ نیز اشاره دارد. این نوع نمادگرایی را می‌توان با آثار شاعرانی مانند حافظ مقایسه کرد که در اشعار خود از نمادهای فرهنگی و تاریخی برای بیان احساسات و اندیشه‌های عمیق استفاده کرده‌اند. در سطح جهانی، این نوع نمادگرایی را می‌توان با آثار شاعران سوررئالیست مانند آندره برتون مقایسه کرد که از نمادهای پیچیده و گاهی گنگ برای بیان واقعیت‌های پنهان و نادیدنی استفاده کرده‌اند. در شعر حیات فرخ، نمادهایی مانند «سیب نفرین‌شده‌ی بلوغ» و «روح ناآرام خویش‌کشی» نیز به بیان تجربیات انسانی و اجتماعی پیچیده‌ای می‌پردازند که نیازمند تفسیر و تحلیل عمیق هستند.

نقد اجتماعی و فلسفی: از شرق تا غرب

شعر روایتِ راوی نه تنها یک اثر هنری است، بلکه به عنوان یک بیانیه اجتماعی و فلسفی نیز قابل تحلیل است. شاعر با ترسیم تصویری تلخ و تیره از جامعه، به نوعی اعتراض خود را نسبت به وضعیت موجود ابراز می‌کند. این رویکرد در سنت ادبیات معاصر ایران سابقه دارد و می‌توان آن را در آثار شاعرانی همچون فروغ فرخزاد، احمد شاملو و مهدی اخوان ثالث مشاهده کرد. این شاعران نیز به طور مداوم به نقد شرایط اجتماعی و سیاسی دوران خود پرداخته‌اند و از زبان و تصاویر برای بیان نارضایتی و اعتراض استفاده کرده‌اند.

در شعر روایتِ راوی، تصویری مانند «زمین ما، چراگاه اسب دیگران» نمادی است از بهره‌کشی و استعمار فرهنگی و اقتصادی که

بحران هویت نیز یکی از تم‌های محوری این شعر است. این بحران، یادآور آثار شاعران معاصرمانند شاملو و نیما است که در اشعارشان به طور مداوم به مسئله هویت و جستجوی آن پرداخته‌اند. در شعر «روایتِ راوی»، شاعر با استفاده از تصویری چون «مردمانی که نخواستند قربانی یک تصویر بزرگ شوند»، به بیان نارضایتی از وضعیت هویتی جامعه و تلاش برای حفظ فردیت پرداخته است.

این نوع نگاه به هویت، در اشعار شاعران جهان نیز دیده می‌شود. برای مثال، در شعر «خاکسترها» (Ashes) از پل الوار، شاعر سوررئالیست فرانسوی، بحران هویت و تلاش برای پیدا کردن خود در دنیایی از هم گسیخته به زیبایی بیان شده است.

ساختار و فرم: پراکندگی و همزمانی

شعر «روایتِ راوی» از نظر ساختاری بسیار پراکنده و غیرخطی است. این نوع ساختار، به یادآورنده اشعار آزاد نیما یوشیج است که با شکستن قالب‌های سنتی، به دنبال ایجاد فرم‌های جدید برای بیان احساسات و اندیشه‌های مدرن بود. نیما در اشعار خود از فرم‌های پراکنده و تکه‌تکه استفاده می‌کند تا به نوعی بازتاب‌دهنده آشفتگی و بی‌ثباتی زمانه باشد. مشابه این رویکرد را می‌توان در شعر حیات فرخ مشاهده کرد.

در سطح جهانی، این نوع ساختار پراکنده را می‌توان با آثار شاعران مدرنیست مانند جیمز جویس و ویرجینیا وولف مقایسه کرد که در رمان‌های خود از تکنیک «جریان سیال ذهن» (Stream of Consciousness) برای بیان افکار و احساسات پراکنده و غیرخطی شخصیت‌ها استفاده کرده‌اند. در شعر حیات فرخ نیز این پراکندگی ساختاری، به بیان آشفتگی و بی‌ثباتی در دنیای معاصر کمک می‌کند.

معاصر می‌پردازد. این شعر به‌عنوان یک اثر هنری نه تنها از منظر زبانی و ساختاری قابل توجه است، بلکه به‌عنوان یک بیانیه اجتماعی و فلسفی نیز اهمیت دارد.

شعر روایتِ راوی یک اثر پیچیده و پر از لایه‌های معنایی است که نیازمند تأمل و تحلیل دقیق است. این شعر با استفاده از زبان نمادین، تصاویر غنی، و تم‌های عمیق، به بیان یک تجربه تلخ و ناامیدکننده از زندگی در دوران معاصر می‌پردازد. نقد اجتماعی و فلسفی موجود در این شعر، به‌خوبی توانسته است تضادهای و بحران‌های اجتماعی و هویتی را منعکس کند و خواننده را به تفکر و تأمل وادارد.

این اثر نشان‌دهنده قدرت زبان و تخیل شاعر در به‌تصویر کشیدن تجربه‌های انسانی و اجتماعی است. شعر روایتِ راوی نه تنها به‌عنوان یک اثر هنری، بلکه به‌عنوان یک بیانیه اجتماعی و فلسفی نیز اهمیت دارد و می‌تواند به‌عنوان یک نمونه برجسته از ادبیات معاصر فارسی مورد بررسی و تحلیل قرار گیرد.

با مقایسه این شعر با آثار برجسته‌ای از ادبیات فارسی و جهانی، می‌توان دریافت که روایتِ راوی در متن بزرگ‌تری از سنت ادبیات قرار می‌گیرد که همواره به بررسی و نقد مسائل بنیادی انسان پرداخته است. این اثر به‌خوبی توانسته است تضادهای و بحران‌های اجتماعی و هویتی را منعکس کرده و خواننده را به تفکر و تأمل وادارد.

روایتِ راوی با ترکیب سنت‌های ادبی ایران و تأثیرپذیری از جریان‌های ادبی جهانی، اثری نوآورانه و عمیق است که می‌تواند به‌عنوان یک نمونه برجسته از ادبیات معاصر فارسی در نظر گرفته شود. این شعر، با استفاده از زبان نمادین و تصاویر قوی، به‌طور هم‌زمان به نقد اجتماعی، تحلیل فلسفی و بیان احساسات شخصی پرداخته و از این رو، جایگاه ویژه‌ای در ادبیات معاصر دارد.

ملت‌های ضعیف‌تر را به حاشیه رانده است. این تصویر به‌طور خاص به وضعیت ایران و سایر کشورهای که تحت‌تأثیر قدرت‌های بزرگ‌تر قرار گرفته‌اند، اشاره دارد. این نوع نگاه به استعمار و بهره‌کشی را می‌توان با اشعار شاعران ضد استعماری مانند مظفر النواب، شاعر عراقی، یا پابلو نرودا، شاعر شیلیایی، مقایسه کرد که هر دو به‌شکل گسترده‌ای به نقد استعمار و امپریالیسم پرداخته‌اند.

از منظر فلسفی، شعر حیات فرخ به مسائلی چون معنای زندگی، زوال ارزش‌ها و بحران هویت می‌پردازد. در ادبیات جهانی، این مضامین را می‌توان در آثار شاعران مدرنیستی مانند تی. اس. الیوت و راینر ماریا ریلکه مشاهده کرد. برای مثال، الیوت در «سرزمین هرز» به شکل نمادین به فروپاشی ارزش‌های انسانی در دنیای مدرن پرداخته و این نگاه فلسفی را با تصاویری از زوال و فروپاشی همراه کرده است. حیات فرخ نیز با استفاده از تصاویری مانند «سیبِ نفرین‌شده‌ی بلوغ» و «روح ناآرام خویش‌گُشی»، به بحران‌های هویتی و روانی افراد در مواجهه با واقعیت‌های سخت زندگی اشاره می‌کند.

یکی از نکات برجسته در شعر روایتِ راوی این است که هیچ عشقی با زمان اندازه‌گیری نمی‌شود و شاعر با این جمله به نقد نگاه‌های سطحی و مادی‌گرایانه به مفاهیمی چون عشق و ارزش‌های انسانی می‌پردازد. این نوع نگاه فلسفی به عشق و زمان، یادآور اشعار شاعرانی چون ریلکه است که در آثار خود به عمق مفاهیم انسانی و معنای آنها در دنیای معاصر پرداخته‌اند.

نتیجه‌گیری

شعر روایتِ راوی یک اثر ادبی پیچیده و چندلایه است که با استفاده از زبان نمادین، تصاویر قدرتمند و تم‌های فلسفی و اجتماعی، به تحلیل وضعیت انسانی و اجتماعی در دنیای



نقد کتاب مجموعه شعر «خورشید حجم»



نگارنده:
جعفر محمدی واجارگاهی

ابتدا پیرامون شعر حجم صحبتی می‌کنم.

اسپاسمانتالیسم (Espacementalisme) حجم گرایی

غنی‌سازی در شعر از اهداف اصلی شاعران حجم است و در واقع شاعران آن تلاش دارند که شعری توانمند را نشان دهند و پیرامون اسپاسمانتالیسم صحبت‌های متعددی شده است که زوایای دیداری و ادراکی به شعر حجم را

بازگو کرده‌اند.

تصویرپردازی در شعر حجم بسیار جالب است به گمان بنده یک سردرگمی که وضعیت خوبی هم ندارد در درون شعر رخنه می‌کند و تمام نمی‌شود؛ یعنی نمی‌خواهد که تمام شود و خواننده برمی‌گردد به جلو و عقب و اگر راه به جایی نبرد مجبور است برگردد به شاعر. اما مفهوم تنها مؤلفه‌ای نیست که بنا باشد به ذات برسد... شعر حجم تقابلی میان هستی و نیستی می‌تواند باشد بین مفهوم و نامفهوم و

ضعیف است، نه اینکه محدودیتش نمی‌تواند رها باشد؛ بلکه میزبان خوبی در حقیقت یک رهایی نمی‌تواند باشد و درعین حال آنچه که مسلم است پهنه‌ی خود شعر است که ترجیح می‌دهد در جسارت خود باقی بماند؛ جسارتی که می‌تواند واقعیات را به چالش قرار بدهد و این نگاه به یقین خود شعر می‌تواند باشد اما جسارتی که ضعیف باشد جسارتی که به باورهای کوچک و بزرگی که می‌تواند پذیرا باشد تن نمی‌دهد باعث زلزله در مطلوب‌ترین شکل خودش می‌شود.

نمادگرایی در شعر حجم زنگ‌ها را به صدا در می‌آورد و آن مستقل بودن در زبان شعریشان است و شاعرانش در این باور ساز خودشان را در توهم یک تولد دوباره در شعر حجم را می‌زنند. این درحالی است که تفکر در آراستن شعری باید اهمیت بیشتری داشته باشد تا تولدی اتفاق افتد و کلمات از محدودیت خود خارج شوند.

گاهی اصالت و رفتار شعری که توسط شاعران به شعر نسبت داده می‌شود می‌تواند آسیب بیشتری به بستر شعر برساند و شعر حجم از این امر مستثنی نبوده. آیا این ترسناک نیست که فقط کلمات در زبان جذب بشود و شعر فقط یک قاعده سینه‌چاک را خودنمایی کند؟ آیا این بی‌انصافی نیست که فضای بیشماری که در شعر می‌تواند نگهداری شود، فقط و فقط ضرورت رابطه زبان مدرنیسم و محتوایی در پرتاب شعر باشد آن هم در چارچوب محدود شده به خودش؟

اما باید پذیرفت فرم شعری که توان این را داشته چالش ایجاد کند و به نگاهی تازه برسد و بستری برای شاعران باشد تا تأکید بیشتری بر این تازگی داشته باشند قابل احترام و مورد بحث و گفتمان است. در عصری که بحث‌ها و عبورها از نو بودن به دوباره تازگی می‌رسند و منجر به شکستن قاعده‌ها و کنش‌های ادبی می‌شود منجر به شرح نواندیشی در رابطه‌ها و شناخت‌ها و عناصر مربوط به رخدادهای شعری

به‌ظاهر می‌خواهد بستر ظاهر را فراموش کند و حادثه را در بن و لایه‌های خود نشان بدهد و این نگاهی است که به شعر حجم می‌توانم داشته باشم؛ ولی فضای موجود در شعر حجم بستر ثابتی را معرفی نکرده که بتوانم بگویم جهات ابتدا و انتهایش در این سیر می‌تواند باشد و فقط نشانگر شده که نگاه به انسان اشیا و جهان و... آنچه که مؤلفه است خود مؤلفه نیست؛ در لایه و ماورای دیگری یا در هجرت یا مخالف دیگری وجود دارد.

باوجوداین شعر حجم می‌تواند زوایای فتوحی دیگری را هم در خود جا بدهد و یک موسیقی درونی را درون خود متصور بشود و حتی دست از سازش با ماورای دیدار بردارد و هویت را در اصل خودش هم به چالش بکشد.

شعر مسیر درجا زدن نیست و شعر حجم که بنیان آن به شکلی ناب به بستر آن پرداخته‌اند می‌تواند مسیرهای تازه‌تری کشف نماید؛ چرا که گستردگی صادقانه‌ای را در اصالت این نگاه شعری را می‌توان دید.

همگام شدن در اندیشه‌های روز و نسل جدید و رسیدن به یک ادبیاتی که وسیع باشد در حوزه شعر که بتواند زبان‌ها و فرهنگ‌ها را در خود توجیه نماید، تلاش زیادی می‌خواهد تا موجی که برخاسته مضامینش را شکل درست و قابل تأملی بدهد و بتواند خودش پشتوانه شعری خودش بماند در فرازونشیب زبان و فرهنگ و تفکری که تلاش آن رسیدن به کمال انسانی است. مستلزم اندیشه‌ای نو و نگاهی نو و دغدغه است. به‌همین‌منظور شعر حجم را نباید محدود به زوایای نگاه و نگرش و تفکری کرد که قبلاً درباره‌ی آن چینش و نشانه‌گذاری شده و یافته‌های آن را در همان اعترافاتی که نشأت گرفته از شاعرانی است که شهامت حرکت را فقط در رفتار حضور اولیه خود دیده‌اند و نتوانسته‌اند این پشتوانه ادبی را شکل کامل‌تری بدهند.

با این اشاره به اتفاقات شعری حجم که در گنجی خودش دست‌وپا می‌زند؛ نه اینکه

شعر حجم که به نگاه ساختن و درنوردیدن به معنایی دیگری از اشکال و واقعیات می‌پردازد و این شرط، بدون هیچ اضافه و کاستی مطلق گردیده در آن توانسته از رفتار انتظاری ادبی بیرون بیاید و مخاطبین خود را پیدا کند.

آنچه که در مفهوم گنجانده می‌شود در شعر حجم گرایش به حقیقت ندارد و تنها گرایش به انبوهی از آشکارسازی‌های نو و به‌ناچار رازگونه و عروجی که نه ترس است نه شهامت نه سوگ است نه زندگی تنها انسان را وادار به فهمیدن و خواندن می‌کند. به‌گونه‌ای که اگر انسان بخواهد در لایه‌های درونی خودش گام بردارد مجبور است به بینشی فراتر از گستردگی حجم برسد؛ چراکه وارد شدن در هستی دامنه‌اش چنان پیچیده است که تعارض کلمات در نشانه‌ها علاوه‌بر سطوح مختلف و لایه‌اندیشی به کشف رازهای جهان می‌بایست به معرفت ذاتی و موجودیت کشف نشده‌ی خود برسد یا به‌دنبال علتی از بودن باشد.

اگر قرار باشد که شعر فقط در مسیر لایه‌اندیشی در بُعد تازگی خودش را در مفهومی که قرار است سرانجامش جهانشمول هرگز نباشد بماند، اتفاق شعری در همان فضا خفه می‌ماند و تازگی به‌معنای خلق تنها در جملات دیده می‌شود و بی‌تأثیر واقعی در معنا و فتح زمان خودش می‌ماند.

درست است چندین سال از حضور شعر حجم می‌گذرد و این اتفاق زبانی توانسته ادامه‌دار باشد؛ اما غنای زبان اتفاق تازه‌ای در شعر نیست که فقط دلیل شعری باشد و دیگر مؤلفه‌ها را کنار بگذاریم.

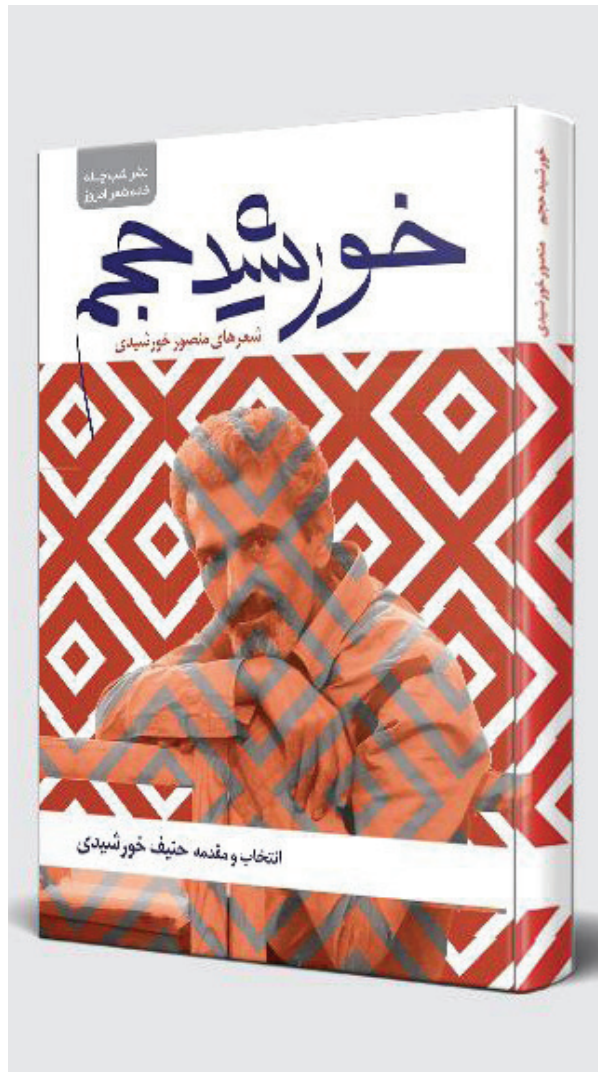
در حال حاضر شعر حجم در پیوندی تازه به رابطه‌ای متروک به کلمات رسیده طوری که صدا اگر صدا باشد بست پیدا می‌کند به فرم نامعلومی از انعکاس و این وجودیت تنها قادر است به پایانی گیج و گنگ گام بردارد. اخیراً مجموعه شعری را به نام حجم خورشید به نویسندگی مرحوم منصور خورشیدی توسط فرزندش حنیف خورشیدی برای چاپ گرفتم

هستند و این توجیه کردن خود آغاز نهایت یک اتفاق مطلوب می‌تواند باشد؛ چراکه شرح واقعه البته شرح کامل و درست که صورتی آشکار از فهم را پذیرا باشد باعث پذیرش و گام نهادن در مراحل جدید و قابل درک خواهد شد. نیما شعر نو را تنها با سرودن شعرهایش تعریف نکرد. او شمایل شعری خود را به شرح کشاند او ساختار نو بودن را توانست توجیه کند؛ اگرچه شاعران بعد نیما که گام‌های تازه‌تری برداشتند به‌تازگی شعرهایش و شکل و شمایل شعری‌اش ایراد گرفتند و همین نگاه به شاعران دیگر مثل شاملو و سپهری و... هم گرفته شد و این روند ادامه دارد، چراکه در این زمان که شعر در چالش‌های گسترده‌ای قرار می‌گیرد و تحول و تازگی به شکلی ظهور می‌کند. مثلاً در سال‌های اخیر شاعرانی در نحله‌های گوناگون شعری توانسته‌اند جایگاهی برای شعر مطرح نمایند و قدم نهادن در نگاه تازه‌تری و شهامت قلم زدن در آن نگاه را داشتند حالا حرف و حدیث‌های بعد از آن که می‌تواند طبیعی باشد. من خود به‌شخصه از تازگی در شعر استقبال می‌کنم؛ چراکه نیاز شعر گام نهادن به جلو است، اما باید فرصت تکامل و شکل‌گیری به این بستر جدید را داد.

متأسفانه در جامعه ادبی ایران تعامل برقرار نمی‌شود، هر کسی حرف خودش را می‌خواهد بزند و این بزرگ‌ترین آسیب را به شعر خواهد زد.

اینکه شعر حجم با تمام تفاسیر و بحث‌ها و مقالات توانسته تأثیرگذار در شعر ایران باشد شکی نیست؛ ولی اینکه توانسته تکامل بپذیرد مورد بحث است.

بخشی از نوشتن شعر برمی‌گردد به نیاز و ضرورت درخواست شاعر به جهان‌بینی درونی و بیرونی و وسیع‌تر که می‌خواهد رابطه‌ها را شناسایی کند، به حال به آینده و گذشته و آنچه می‌تواند متمایز قرار بدهد هم نشان بدهد و شگفتی‌ای که پیدایش آن عصر کنونی را به چالش بکشد.



از جوش و جهش
پرتاپ می‌شدیم
در محور مدور نام
و بُعد لحظه‌های ناپایا
ترکیب نازک انگشتان
و خط بلند ذهن
بر عمق استوانه‌های
خاکی

تازگی از ابتدای شعر قابل لمس است. وقتی می‌گوید از ابتدای تن و ترکیب، اول ذهن مخاطب به‌سادگی برمی‌گردد به نوزادی اما شاعر ترکیب عمیق‌تر و قابل‌تری را اشاره دارد؛ چرا که در بند بعدی به رحم مادر اشاره می‌کند.

که شاعری حجم‌گرا است. من که کم و بیش هم نگاهی به شعر حجم داشتم و گاه‌گذاری شعر حجم را مطالعه می‌کردم در این مجموعه اتفاقی دیگری را دیدم؛ اتفاقی که توانسته زوایای دیگری از شعر حجم را نشان بدهد.

خورشید حجم را خواندم و به یقین منصور خورشیدی شاعری آگاه است او توانسته شعر حجم را به دانایی مطلق برساند، چراکه در شعرهایش به چند زویا و چند رخداد چند دگرگونی و زیبایی در فرم و انضباط و مهم‌تر از همه ظاهری که در معنی مستتر است و معنایی که ظاهرش را پیوسته می‌کند و خروج از بسط بودن شعر حجم است. اینکه توانسته زیبایی را که در حجم دیده نمی‌شود و کمرنگ مانده بود نشان بدهد، اینکه توانسته شعر حجم را دیگر در انتظار دیدارها و شنیدارها نگذارد.

مرگ‌اندیشی کم‌وبیش در این مجموعه شعری دیده می‌شود و این اتفاق قابل احترامی است که شاعر به دغدغه‌اش در نوشتن مرگ با نگاه نو به آن پرداخته است.

این‌گونه که جدالی است مدام در مسیر واقعیت و ترکیبی چند سویه در زیستن و مرگ‌اندیشی در دوباره‌ها و شاید چندباره‌های مردن و مردن اتفاقی است که شنیده‌شدنش در شعرهایش برمی‌گردد به همه‌ی جهات نوعی فرا مرگ یا فرا رفتن طوری در اوج می‌رود که گویی زیستن از ناچاری در خود به اتفاق مرگ می‌رسد.

این که حیات در جاننش به‌تنهایی مرگ را به زیبایی می‌رساند تا اندیشه‌ی او مصداق عشقی باشد که آمیخته شده با مضمون‌ها و مفاهیم شعری‌اش.

شعر اول کتاب حجم خورشید
از ابتدای تن و ترکیب
تا دروازه‌های زهدان
ما بی‌تلکم واژه
و بی‌نشان

**در فراز
فرودی دیگر
می‌گیرد
چنان‌که
مرگ در فرود
فرازی دیگر!**

شعر در اتفاقی خاص و خالص بیان شده. چهره‌ی مرگ به‌هیچ‌عنوان ترسناک نیست؛ یک سرخوشی ناب توأمان آغشته به خواستن و پذیرش است. شعر در دو بخش حالت خود را نشان می‌دهد:

**بخش اول؛
هوش می‌رود
وقتی نام مرگ مرا
تو
مرگ نام من
می‌کنی**

اینجا زیبایی مرگ وقتی می‌خواهی مرگی آگاه را بپذیری با ترکیبی ساده و معنایی عمیق. می‌بینیم طوری که عشق موج می‌زند در آن، طوری که مرگ ترسی پنهان و آشکار نیست و اصلاً اینگونه دیده نمی‌شود. مرگ تعریف می‌شود در صلابت رفتن اما زیبا. انگار که بدرقه‌ای خیال رفتن را آسوده کرده و یا انتظاری که شوق آمدنش را دارد. شعر مدرن می‌خواهد از تکرار و عناصر زیست‌شده تکراری دوری کند و به جهانی تازه قدم بردارد.

مرگ در اینجا لحظه‌ی فروپاشی یک انسان نیست که اگر این تصویر را هم در شعر ببینیم شاعر پیچ‌وخم این باور را طوری زیست می‌کند که این فروپاشی به فراموشی می‌رسد. به بیان دیگر شاعر مرگش را به آفرینش می‌رساند و یک زوال را به اتفاق زیبا تبدیل می‌کند.

شاعر می‌خواهد از آغاز نطفه تا شکل‌پذیری آن در رحم مادر به آغاز هستی برسد، یعنی خودش را جا داده در رحم و از همانجا به دنیا نگاه می‌کند و آگاهانه می‌خواهد تصویرسازی‌اش را نشان بدهد. اشاره می‌کند به یک پذیرش جهت‌دار و یک قربانگاه و اینکه مخاطبش را به پذیرش این جوش و جهش دعوت می‌کند.

شعر ارتباطی همزیستی دارد؛ چراکه قابل فهم است. چراغ خاموش از مرگ و گذشتن حرف می‌زند و درعین حال از آغاز و تکامل زیستن می‌گوید. هر دو نشانه قوی و مطلق است. کمی می‌خواهد حضور را جلوه دهد در جایگاه مرگ و هستی.

سؤال پیش می‌آید؛ آیا شاعر خودش خبر داشت که حضور می‌تواند توأم اتفاق پاشیده‌ای از ابتدا و انتهای باشد که ادامه‌دار دغدغه‌ای از مرگ و هستی است؟

با این کنایه منصور می‌خواهد استوانه‌ای که برگشتن را در خود دوار دارد آن‌هم در خاک و حجمی که کنایه می‌زند چه در شعر، چه در مفهوم به تفکری برسد که بیدار است و این اندیشه در این شعر دیده می‌شود.

شعر هوشیاری خود را در مسیرش نشان می‌دهد؛ یک آگاهی که چیدمان شده از قبل و شاعر می‌خواهد مسیر این پیمایش را به تصویر بکشد.

زندگی در این شعر ماهیتی بازآوری ندارد؛ بلکه جریانش تحمیل شده است و جایگزینی برای آن نیست و مرگ اصلاً به دنبال جنازه‌اش نیست؛ بلکه رویت برگشت به ذات است.

شعر دیگری از خورشید حجم:

**هوش می‌رود
وقتی نام مرگ مرا
تو
مرگ نام من
می‌کنی
حیات**

رها می شوم
میان مرگ و ماه
وقتی
خورشید و خاک
پرواز سبک فکر را
به شهادت بال‌ها می‌برند
در گردش دانه
جوانه می‌زنم
عبور فاصله‌ها را
با منشور باد
و صراحت بودن
جریان می‌یابد
در امتداد تن
میان دهلیزهای تو در تو

بخش دوم شعر
حیات
در فراز
فرودی دیگر
می‌گیرد
چنان‌که
مرگ در فرود
فرازی دیگر!

گسترده‌گی مرگ را نشان می‌دهد و چالشی که می‌تواند ایجاد کند. شعر در بخش دوم کلی‌تر می‌شود؛ یعنی طبیعت مرگ دیده می‌شود، یعنی واقعاً به مرگ پرداخته می‌شود. مرگ درگیر مفاهیم تازه‌ای شده و برای من به‌شخصه چون دغدغه مرگ در نوشتن را دارم زیبا و خاص است.

اگر بند دوم را جدا کنیم از بند اول شعر اتفاق مرگ پاشیده است به کلیت جهان و اتفاق زندگی هم عجین شده در آن. حیات در عزلت آرامشی دیگر می‌گیرد چنان‌که مرگ در آرامش خود عزلتی دیگر! عنصری که غالب است در کلیت این شعر عشق می‌تواند باشد.

خورشیدی نمی‌خواهد به بازتعریفی به مرگ و زندگی پردازد؛ گرچه عمیق غرق آن فضا و سرنوشت آن گردیده.

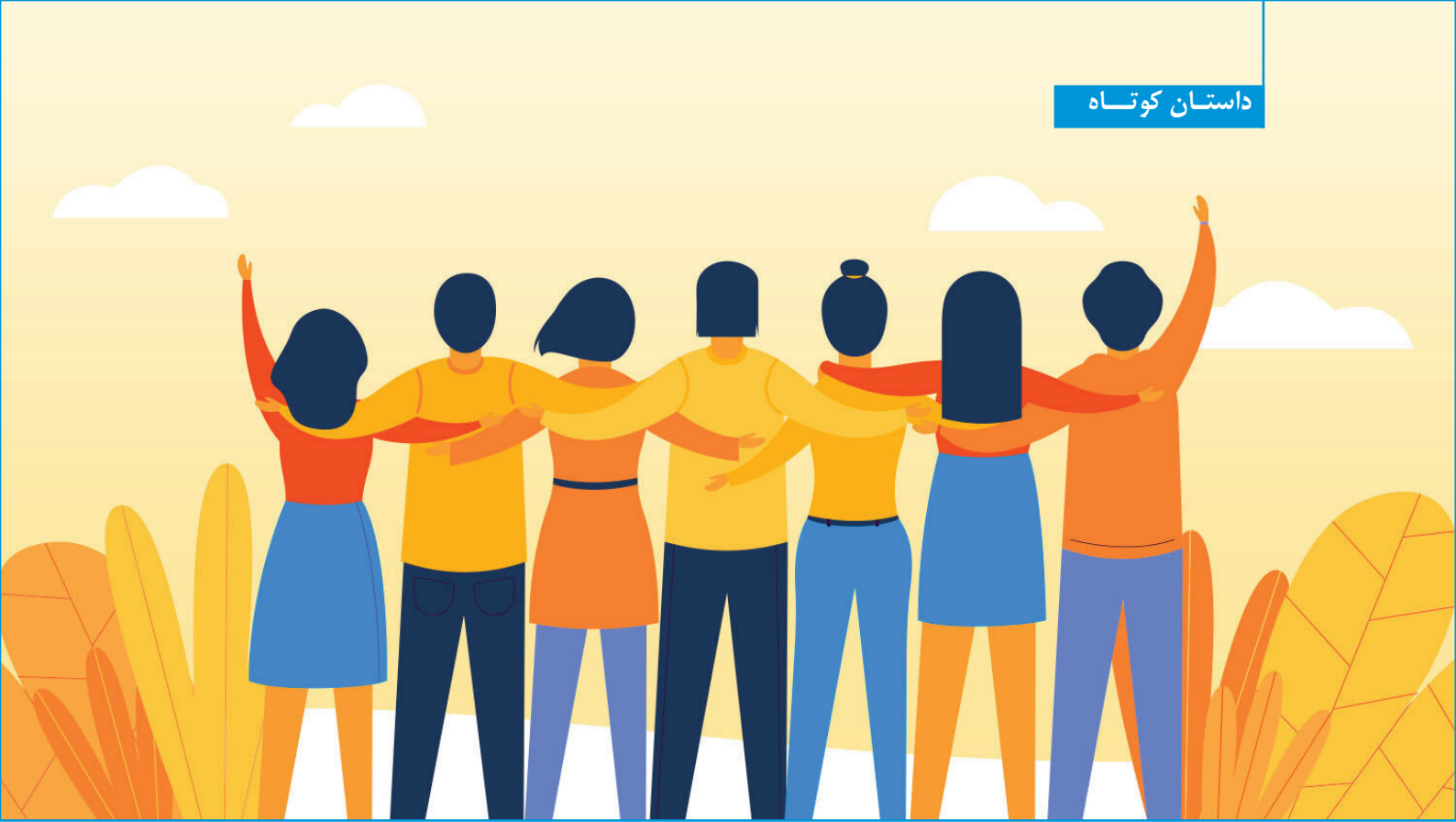
اما رابطه‌ای که او به مخاطبش می‌دهد یا همان قدرت و احترامی که او به مخاطب شعری‌اش می‌دهد و این‌گونه پذیرفتن بی‌تردید زیبایی را که می‌تواند ضرورت پذیرش مرگ و یا باور مرگ باشد نشان بدهد و این شعر با این نشانه‌گذاری و معناپذیری در مضمون مرگ توانسته به کمک انسان بیاید و یک آرامش معصومی را نشان بدهد.

شعری دیگر از خورشید حجم:

خلاصه می‌شوم

کنار برگ‌ریزان روح

همه می‌دانیم که مرگ را کسی به واقعه تجربه نکرده؛ اما چون سهمی از هستی انسان است و سرانجام با مرگ عجین می‌شود از اینرو شاعران از قدیم تا عصر کنونی کم‌وبیش به برداشته‌های مختلفی از مرگ رسیده‌اند. منصور خورشیدی هم جز شاعران مرگ‌آگاه بوده؛ اما بسامد این‌گونه به مرگ در شعرهایش جالب است، چون مرگ همیشه ابهامی در تمام باورپذیری‌اش به همراه دارد. اما رفتار شعری خورشیدی به‌گونه‌ای است که مفهوم مرگ را می‌خواهد از ابهامش بیرون بیاورد. یک همزیستی و عجین شدن و یک صداقت در شعرهای مرگ او هست که انگار می‌داند جریان مرگ امری پذیرفته شده است و اتفاق بعد مرگ را در همین صحنه زندگی می‌بیند و خروجی نمی‌زند سمت عرفان و مفاهیم دیگر مرگ. اگر مرگ در او اتفاق می‌افتد، رخدادش برمی‌گردد به برگ‌ریزان پاییز؛ به خورشید و ماه و خاک و رویش از دهان دانه‌ای. اشاراتش در همین جهان است و خورشیدی با جسارت به سوگواری نمی‌پردازد یک اشتیاق آرام در مرگ‌اندیشی او دیده می‌شود.



دور هم بودن



نگارنده: مراد عباس پور

که سر راه، جمع کرده بودیم توی بخاری هیزمی می گذاشتیم و نمی گذاشتیم آتش خاموش شود. تابستانها هم آتش روشن می کردیم اما تابستانها بیرون از کلبه آتش روشن می کردیم. گاهی وقتها هم شبها آنجا می ماندیم و تا نزدیکی های صبح به آتش نگاه می کردیم و درباره ی اتفاقاتی که در طول هفته برای هر کدام از ما رخ داده بود حرف می زدیم. به آتش نگاه می کردیم

کیوان باشد و فکر می کردیم این اتفاق در یک روز بهاری رخ بدهد. قبل از آن می رفتیم یک کلبه ی چوبی که نزدیک پل شکسته بود. جای دنجی بود. به خصوص زمستانها که آتش روشن می کردیم. اسمش را گذاشته بودیم کلبه ی آتش. دور آتش جمع می شدیم و از هر چیزی که به ذهنمان می رسید حرف می زدیم. بیرون باران می بارید و ما تکه های هیزمی را

وقتی کیوان خودش را کشت فقط یک جمله نوشته بود: «درحالی که داشتم به تو فکر می کردم.» برگه را گذاشته بود لای کتاب شادکامان دره قره سو. روز بعد ما زیر پل چوبی جمع شدیم. سه سالی می شد که هر هفته یک روز زیر پل جمع می شدیم. معمولاً آخر هفته ها. آب یخ زده بود. می دانستیم بالاخره یکی از ما این کار را انجام می دهد. اما فکر نمی کردیم

از دل صخره‌ها بیرون آمده بود. آبشار دو قسمت بود. دو قسمت تقریباً مساوی. آب که از آن بالا با سرعت پایین می‌آمد در میانه‌های راه داخل حوضچه‌ای سنگی می‌ریخت و بعد با سرعت کمتری به سمت زمین می‌آمد.

از پایین هم که نگاه می‌کردی پهنای حوضچه مشخص بود اما عمق آن معلوم نبود. حدس می‌زدیم عمق حوضچه بین یک تا دو متر باشد. قاسم چند بار تصمیم گرفت از درخت بزرگ بالا برود و عمق آن را اندازه بگیرد و ما هر بار مانع از رفتنش می‌شدیم؛ چون می‌ترسیدیم قبل از رسیدن به میانه‌های آبشار از درخت سقوط کند. بالاخره یک روز قاسم از درخت بالا رفت و میان شاخه‌های انبوه آن گم شد. هوا تاریک بود و ما نمی‌توانستیم او را ببینیم و صدای آبشار هم آنقدر زیاد بود که نمی‌گذاشت صدای قاسم را بشنویم. اول یکی یکی و بعد با هم، قاسم را صدا زدیم. هرچند می‌دانستیم صدایمان را نمی‌شنود. فکر کردیم به میانه‌های آبشار رسیده و در حوضچه غرق شده است چون اگر از آن بالا می‌افتاد ما متوجه افتادنش می‌شدیم. اما اگر هم به میانه‌های آبشار می‌رسید قبل از آن که

روزهای مختلف بسنجیم. در هر حال پیدا کردن یک سنگ بزرگ که مانع از باز شدن پنجره بشود، برای ما کار سختی نبود.

تابستان‌ها پنجره را باز می‌گذاشتیم و به صدای آبشاری که در دویست تا دویست و بیست قدمی آنجا بود گوش می‌کردیم. چند بار این فاصله را قدم زده بودیم و هر بار به عدد متفاوتی رسیده بودیم. اما فاصله‌ی عددها بیشتر از بیست نمی‌شد. این یکی، یعنی گوش دادن به صدای آبشار، بعد از روشن کردن آتش، لذت‌بخش‌ترین چیزی بود که تا آن لحظه تجربه کرده بودیم. خود آبشار از داخل کلبه پیدا نبود و فقط صدایش را می‌شنیدیم. البته اگر از سکوی گوشه‌ی کلبه بالا می‌رفتیم و گردنمان را کاملاً به سمت دیوار کج می‌کردیم می‌توانستیم قسمت کوچکی از آبشار را ببینیم. اما اگر می‌خواستیم کل آبشار را ببینیم باید به بیرون از کلبه می‌رفتیم. هیچ راه دیگری نبود. در این صورت می‌توانستیم کل آبشار را ببینیم به جز قسمت‌هایی از آن که پشت درخت بزرگ پنهان بود. به این خاطر به آن درخت، درخت بزرگ می‌گفتیم که درخت کوچک‌تری هم بود که در میانه‌های آبشار

و حرف می‌زدیم. سیگار می‌کشیدیم و حرف می‌زدیم. جای می‌خوردیم و حرف می‌زدیم. بعضی وقت‌ها هم با خودمان تریاک می‌بردیم. آن وقت‌ها کیوان هنوز عاشق پروانه نشده بود. بعد که قصه‌ی عشقش را تعریف کرد و از خوبی‌های عشق صحبت کرد ما هم تصمیم گرفتیم عاشق بشویم. بعد از گذشت سه ماه همه‌ی ما به جز سهراب عاشق شده بودیم. لحظه‌شماری می‌کردیم که آخر هفته برسد و از عشق‌هایمان حرف بزنیم. شاید سهراب هم عاشق شده بود؛ اما چیزی نمی‌گفت چون از همه‌ی ما تودارتر بود و کم حرف‌تر. خیلی کم حرف می‌زد. باد که می‌خورد به پنجره، لته‌ی سمت راست باز می‌شد و ما مجبور می‌شدیم سنگ بزرگ‌تری پیدا کنیم و پشت پنجره بگذاریم. یا یک سنگ کوچک دیگر روی سنگ قبلی بگذاریم. بر اثر برخورد پنجره با دیوار، کمی از دیوار ساییده شده بود. می‌توانستیم از اول یک سنگ بزرگ پیدا کنیم که با هیچ بادی جابه‌جا نشود اما دوست داشتیم گاهی پنجره با وزش باد باز شود و به هم بخورد و ما صدای به هم خوردن دو لنگه‌ی پنجره را بشنویم. شاید هم می‌خواستیم قدرت باد را در

به درون آب برود قاعدتاً برای ما دست تکان می‌داد. چند بار دیگر هم او را صدا زدیم. بی‌فایده بود. حتی اگر قاسم آنجا بود، یعنی میان شاخه‌های درخت یا کنار حوضچه‌ی آبشار، صدای آبشار نمی‌گذاشت صدای ما به گوشش برسد. هوا هم تاریک بود و نمی‌شد او را ببینیم. داشتیم ناامید می‌شدیم که شاخه‌های درخت تکان بزرگی خوردند و قاسم پرید روی زمین. پرید قسمتی که آب جمع شده بود و شکل یک گودال کوچک به خودش گرفته بود و آب پاشید روی صورت‌ها و چشم‌های ما. «سخت‌تر از اون چیزیه که فکر کرده بودیم» این را قاسم گفت. «فاصله‌ی آخرین شاخه تا اولین صخره بیشتر از پنج متره» این را هم قاسم گفت. ما چیزی نگفتیم. فقط یکی از ما گفت: «گفتیم نرو» ترسیدیم چیز دیگری بگوییم و همان لحظه از لج برگردد. همه‌ی ما قاسم را می‌شناختیم.

یک‌بار توی رودخانه‌ای که یخ‌زده بود شنا کرد. یعنی اول با یک تکه‌سنگ یخ را شکست و بعد رفت داخل آب و بعد شروع کرد به شنا کردن. یک‌بار هم وقتی سیزده سال بیشتر نداشت عرض سراب نیلوفر را طی کرد. گفتیم قاسم خطرناکه

قبول نکرد. گفتیم: «این سراب جان خیلی از آدم‌ها رو گرفته خودت می‌دونی.» گفتیم: «لااقل بذار تابستون که هوا گرم‌تره» می‌ترسیدیم بگوییم که آب کمتره. می‌دانستیم قبول نمی‌کند. گفتیم: «لااقل از مسیری برو که نیلوفر کمتری داره.» قبول کرد؛ اما درست از همان مسیری رفت که پوشیده بود از نیلوفر. کمی که دور شد شروع کرد به دست و پا زدن. هیچ‌کدام از ما دست‌پاچه نشدیم. چون می‌دانستیم ادا درمی‌آورد. مشخص بود ادا درمی‌آورد. قاسم ادای آدم‌ها را خوب درمی‌آورد. به‌خصوص ادای آدم‌هایی که در حال غرق شدن هستند.

می‌دانستیم بالاخره کار دست خودش می‌دهد. این بار هم البته اتفاقی نیفتاد و ما خوشحال بودیم که اتفاقی نیفتاده است. قید آبتنی کردن در حوضچه را زدیم و به داخل کلبه برگشتیم. چون می‌دانستیم اگر قاسم به کاری قادر نباشد یعنی هیچ‌کس به آن کار قادر نیست. داخل کلبه لباس‌هایش را درآورد و به میخی که نزدیک آتش بود آویزان کرد. چند میخ دیگر هم به دیوار نصب شده بود اما از آتش دور بودند و اگر قاسم لباس‌هایش را به آنها آویزان می‌کرد تا دو روز دیگر هم خشک نمی‌شدند.

کلبه از مدت‌ها قبل رها

شده بود و غیر از ما کسی به آنجا نمی‌رفت. به‌همین خاطر همیشه بوی نم می‌داد و بوی کهنگی و چوب و لجن‌های کنار رودخانه و چند چیز دیگر. آب رودخانه در تابستان‌ها کم می‌شد اما هیچ‌وقت خشک نمی‌شد. پل شکسته هشت دهانه‌ی کوچک داشت و سه دهانه‌ی بزرگ و این نشان می‌داد که در زمان‌های قدیم، آب رودخانه خیلی زیاد بوده و به‌مرور کم و کمتر شده است. بعدها این پل در فهرست آثار ملی ثبت شد و دورش حصار کشیدند و ما دیگر نتوانستیم به کلبه‌ای که بین پل و آبشار بود برویم. به‌همین خاطر بود که از سه سال قبل مجبور شدیم به زیر پل چوبی بیایم که جای بدی هم نبود اما به پای آبشار و کلبه‌ی چوبی و پل شکسته نمی‌رسید.

شاید هم این آخرین جمع شدن ما باشد. دیگر حرف زیادی نداریم و بیشتر جلساتمان در سکوت سپری می‌شود. ساعت‌ها به آتش خیره می‌شویم؛ بی‌آنکه چیزی بگوییم. سیگار می‌کشیم و چیزی نمی‌گوییم. حرف‌هایمان تمام شده است. کیوان هم نیست که برایمان «بلور شکسته» را بخواند، یا «سقاخانه» را یا «دور هم بودن» را. زندگی روز‌به‌روز خالی‌تر می‌شود.



نگارنده: افسانه دشمنی

خورشید درست وسط آسمان بود

هیچ‌کسی فرصت نکرده جمعشان کند. بیشتر به درد همان فاخته‌هایی می‌خوردند که موقع جلو آمدن منصوره خانم پر زده بودند وسط درخت انار تا جلوی چشم نباشند. منصوره خانم با دیدن حیاط انگار مغزش به جوش آمد و گرما تنش را بیشتر سوزاند. انگشتانش را بیشتر از قبل جمع کرد و مثل همیشه شروع کرد به کولی بازی. «ذلیل شی الهی. سقط شی الهی. چی از جونوم موخوای دخترک دیوونه. صبحی خو این حیاط بی صحابو جارو کردم.» منصوره خانم با صورتی بر افروخته، دندان‌هایش را روی هم کشید و دوید داخل خانه. خانه آنقدر

خورشید درست وسط آسمان بود. گرمایش به زمین می‌رسید؛ اما درست و حسابی دیده نمی‌شد از بس که غبار بود. خاک باغچه روی موزائیک‌های بادکرده و لب پریده‌ی کف حیاط تلنبار شده بود. انگار که کسی به جان باغچه افتاده بود و پی چیزی می‌گشت. منصوره خانم با حالتی درمانده پاهایش را در دمپایی‌های پلاستیکی سُرداد. از شدت گرمای آنها سر انگشتانش را جمع کرد. طوری که کف پاهایش از دمپایی جدا شد. سرتاسر تراس پر بود از گونی‌های برزنتی پهن شده و توت‌های چروکیده‌ای که زیر نور آفتاب تابستان دیگر به سیاهی می‌زدند. معلوم بود که

بزرگ نبود که نتواند سها را پیدا کند. فقط کافی بود اتاق‌های تو در تو و سقف ضربی را یکی یکی رد کند. بعد می‌رسید به اتاق آخری که حکم انباری را داشت. یک طرفش پر بود از خرت و پرت و طرف دیگرش دیواری از رختخواب‌های مثلاً اعیانی منصوره خانم که در چادرشب یزدی پیچیده شده بودند تا مبادا گرد و غبار رویشان بنشیند. البته حالا دیگر همه چیز قاطی شده بود و سها وسط این ولهم شوری نشسته بود و پی چیزی می‌گشت. سها همیشه پی چیزی می‌گشت. اما هیچ‌کس نمی‌دانست چه. همه به این گشتن‌هایش عادت کرده بودند الا منصوره خانم. همیشه صدای کل‌کلش از یک جایی می‌آمد.

آقا مرتضی هیچ‌وقت گله‌ای نمی‌کرد؛ کلاً آدم صبوری بود. هر که جای او بود حتماً همین‌قدر صبور می‌شد. از یک طرف درد داشتن دختری معیوب و از طرف دیگر تنهایی به دوش کشیدن مسئولیت یک خانواده آن هم در این روزهای سخت حسابی پوست کلفتش کرده بود. تا حدی که دیگر عقب‌افتادگی سها و کولی بازی‌های منصوره خانم تکانش نمی‌داد. حاجی ننه هم که خوب می‌دانست سها چه مرگش است اصلاً به روی خودش نمی‌آورد تا مبادا کسی از اینکه بیست و دو سال پیش چه خبر دار شود و دستش رو شود. آن وقت خدا می‌داند که منصوره خانم چه کولی بازی‌هایی در می‌آورد تا او از این خانه بیرون بیندازد. منصوره خانم هیچ‌وقت از او دل خوشی نداشت. حاجی ننه در هر موقعیتی از منصوره خانم ایراد می‌گرفت و آخر سر همه تقصیرها را می‌انداخت گردن او. اگر جایی هم کم می‌آورد، خودش را می‌زد به ناخوشی و زیر چادرش پنهان می‌شد. همیشه یک چادری داشت که می‌انداخت دور خودش. خودش می‌گفت از روی عادت است. اگر نباشد خیال می‌کند که لخت مادرزاد است. اما به خیال منصوره خانم آن چادر فقط سلاحی بود که باید همیشه دم دستش باشد.

منصوره خانم وسط آن خرت و پرت‌های در هم نشست. زانوی راستش را ستون آرنجش کرد و آرنجش را ستون سرش. چقدر شکسته‌تر از قبل شده بود. انگار زیر سنگینی خروارها خروار رنج

و غصه ترک برداشته بود و دیگر چیزی تا فرو ریختنش نمانده بود. اشک به‌سختی از لابه‌لای چین‌های افتاده روی صورت سبزه‌اش قل می‌خورد پایین. تارهای سفید، ما بین موهای پر کلاغی‌اش مانند رشته‌هایی از درد زده بودند بیرون. انگار که ریشه‌هایشان در فکر و خیال‌های شبانه سبز شده بود. اما سها هنوز هم مانند برگ گل لطیف بود. صورتش با وجود سبزه بودن در نهایت شادابی می‌درخشید. چشمانی داشت به درشتی عقیق با مژه‌هایی فرخورده و بلند که نگاهش را فریبنده‌تر می‌کرد. اما به قول حاجی ننه حیف که مغزش به منگی می‌زد، وگرنه تا خود دروازه قرآن و شاید آن طرف‌تر، برایش صف می‌کشیدند. درست مثل ستاره. ستاره از سها سه سالی کوچک‌تر بود. اما در زیبایی چیزی کم نداشت. چشم و ابرویشان به منصوره خانم رفته بود. اما حاجی ننه قبول‌دار نبود. می‌گفت، چنین چشم و ابرویی را فقط مادر او داشته و حالا به نوه‌هایش رسیده. ستاره دانشجوی ترم سوم پزشکی بود. از وقتی بین فامیل و در و همسایه خبر قبولی‌اش پیچید، خواستگارها در خانه‌شان به صف شدند. البته خوب‌هایشان را زهرا خانم خیاط جور می‌کرد. کم این طرف و آن طرف برو بیا نداشت. اما طفلک ستاره شانس نداشت. خواستگارهایی که یک سر و گردن از آنها بالاتر بودند، وقتی وضع خانه و زندگی و از همه بدتر سها را می‌دیدند، جوری می‌رفتند که دیگر حتی پشت سرشان را هم نیم‌نگاهی نمی‌انداختند. انگار ستاره از این اوضاع، زیادی هم دلخور نبود. دلش جای دیگری گیر بود. بهزاد هم دانشگاهی ستاره بود. پسر با اصل و نسب و خانواده‌داری بود. انگار او هم دلش پیش آن چشم‌هایی که حاجی ننه از آنها دم می‌زد، حسابی گیر کرده بود.

منصوره خانم بی‌صدا و آرام به سها که وسط آن همه خرت و پرت نشسته بود و هی می‌گشت، چشم دوخته بود. فقط نگاهش می‌کرد. بی‌هیچ حرفی. انگار حسابی کم آورده بود. دیگر حتی توان حرف زدن هم نداشت چه برسد به کولی بازی. به سها زل زده بود و با خودش می‌گفت چه شد؛ چه شد که آن نوزاد سالم و رو به راه به این روز افتاد. چه دردی به جانش افتاد که این شد حال و روزش! خانه در آرامشی بی‌سابقه فرو رفته

تمام تنش با نیشگون‌های ریز منصوره خانم سیاه و کبود می‌شد. انگار بهزاد هم شب قبل، یک همچین اوضاعی در خانه داشته که البته ستاره از آن یک‌جورایی بی‌خبر بود. خدا می‌داند بهزاد چه ترفندی سوار کرده که پدر و مادرش راضی شدند همراه او امشب بیایند خواستگاری. بی‌آنکه منصوره خانم را در جریان بگذارند. ستاره هم که از همان هفته‌های اول دانشگاه منتظر چنین روزی بوده، از این خواستگاری یهویی گله‌ای نکرده. به خیالش اگر دست‌دست کند و پدر بهزاد برود دبی، دیگر خدا می‌داند کی بیایند. لابد وقتی بهزاد این خبر را به ستاره داد، ستاره انگار که مغزش منجمد شده و بی‌آنکه موضوع را سبک و سنگین کند جواب بله داده. اما بعد دوزاری‌اش افتاده که چه خاکی بر سرش شده که از خیر سر کلاس رفتن گذشته و این چنین به هول و ولا افتاده.

انگار امروز بدترین روز برای خواستگاری است. خانه حسابی به‌هم ریخته و گرد و خاکِ طوفان شن دیروز هم همه‌جا را پوشانده. بدتر از همه آخر ماه هم هست. خورد و خوراک خانه ته کشیده. یک هفته‌ای می‌شود که منصوره خانم با سیب‌زمینی آبپز و تخم‌مرغ، حبوبات و کمی برنج سر و ته شام و ناهارها را هم آورده. حالا وسط این گرفتاری‌ها، فقط خواستگاری کم بود. منصوره خانم آنقدر ذهنش درگیر شده که فقط با غر زدن سر ستاره می‌تواند کمی خودش را آرام کند. حاجی ننه هم طبق معمول، پاهایش را تا وسط خانه دراز کرده، چادرش را تا روی صورتش جلو کشیده و مثل همیشه سر ساعت شروع کرده به خواندن نماز قضاهايش تا جلوی چشم منصوره خانم نباشد. نمازش را بسته اما گوشش به حرف‌های منصوره خانم و ستاره است.

«زبون نداشتی دس به سرش کنی؟ چطور واسه ما خوب زبون درازی مکنی؟»
 «نشد. نتونستم. چی چی مگفتم؟ نیا. ما امرو خودونم هیچی ندارم بخورم. یه رو ديه بيا»
 «اون موقع که قند تو دلتون آب میشد و بله مگفتد، باسی فکر بعدش هم مکردد.»
 «هان. راس می‌گی. باید مِسَم تا یکی مَث بابا بیاذ ورم دا...»
 ستاره هنوز حرفش را تمام نکرده بود که آقا

بود. فقط صدای صلوات‌های پی‌درپی حاجی ننه بود که با هر تق‌تق دانه‌های تسبیح در سکوت خانه زمزمه می‌شد. منصوره خانم آرام و محتاطانه انگشتان لاغر و چروکیده‌اش را به سمت سها دراز کرد. انگار که داشت خودش را به جانوری وحشی و زخم‌خورده نزدیک می‌کرد. چین‌های روی صورتش مانند دردی واگیردار تا روی دست‌هایش هم کشیده شده بود. انگار منصوره خانم دیگر آرام شده بود. دلش می‌خواست این بار به به جای ضربه زدن به هیکل سها، موهای بلند و فرفری‌اش را نوازش کند. اما صدای فریادهای ستاره آرامش کوتاه‌مدت خانه را در هم شکست.

ستاره هراسان دوید داخل خانه و از این اتاق به آن اتاق پی منصوره خانم می‌گشت. حاجی ننه دانه‌ی تسبیحش را وسط انگشتانش نگه داشت و رو به ستاره گفت: «چته دختر؟» ستاره بی‌آنکه نگاهی به حاجی ننه بیندازد، همان‌طور که در اتاق‌ها سرک می‌کشید و دنبال منصوره خانم می‌گشت با بغضی که در گلو داشت گفت: «بهزاد بنا امشب با مامان و باباش بین اینجا». منصوره خانم زیر طاق ضربی اتاق ایستاد و هاج و واج ستاره را نگاه می‌کرد. حتی فرصت نکرده بود دستی به موهای سها بکشد. در عوض با احمی گوشه‌ی بازوی ستاره را نیشگون ریزی گرفت و گفت: «بهزاد ديه کيه؟» حاجی ننه هم آتش‌بیار معرکه بود، با پشت دست تقی زد روی آن یکی دستش و گفت:

«چقه پشتون گفتم این دخترک ورپریده را نفرستد دانشگاه. زودتری عاروبش کنيد. حالا ببين. گوش به حرف من خو نمکنيد.»
 منصوره خانم تا آمد جواب کوبنده‌ای به حاجی ننه بدهد، ستاره چرخید سمت حاجی ننه و با ترشروی گفت: «کی بود پس مگفت خدا خیرت بده ننه، زودتری دکتر شو و این دردای منو درمون کن.»

حاجی ننه تا آمد جوابی بدهد، چشمش افتاد به منصوره خانم و ترجیح داد ساکت شود و ما بقی ختم صلواتش را بخواند.

ستاره ریز و درشت ماجرای خودش و بهنام را گذاشت کف دست منصوره خانم. البته آن ریزترین قسمت‌هایش را که هر بار یادش می‌آمد، دلش غنچ می‌رفت، برای خودش نگه داشت. وگرنه

مرتضی پشت سرش ایستاد. چقدر بی‌سر و صدا آمده بود. انگار رویش نمی‌شد پا به خانه بگذارد. ساعت هنوز نزدیک‌های دوازده بود. خدا می‌داند قبل از آمدن چقدر در کوچه و خیابان‌ها پرسه زده بود و آخر سر گرما امانش را بریده بود که برگشته بود خانه. منصوره خانم به خیال اینکه آقا مرتضی چیزی از حرف‌های ستاره شنیده یا شاید فقط برای اینکه حاجی ننه دنباله حرف را بگیرد و دوباره معرکه‌ای راه نیندازد، پیش دستی کرد و پرسید: «آقا مرتضی امروز چقه زودی اومدی؟ گفتی خو تا غروب نمی‌ای!» حاجی ننه هم که از این بی‌موقع آمدن پسرش دلش شور افتاده بود، نمازش را شکست و بلافاصله چادرش را پس زد و برای اینکه از منصوره خانم عقب نیفتد و خودی نشان دهد رو به آقا مرتضی گفت: «طوری شده پُسر؟ چرا اقه رنگ و روت سیا شده؟!»

آقا مرتضی حرف‌های ستاره را گذاشت یک گوشه از دلش و با حالتی که انگار نای حرف زدن نداشت گفت: «چی چی بگم مادر. دوباره بیکار شدم. اون از اون کارخونه که افتادن به جون صاحبش و تکه‌پاره‌اش کردن و خودشون صاحب همه‌چی شدن ما هم آواره کردن. اینم از این معدن که امروز اومدن جلوشو گرفتن دوباره نون ما رو آجر کردن.»

حاجی ننه در حالی که پاهایش را دراز کرده بود و مهره‌های تسبیحش را قل می‌داد پایین، سری جنباند و گفت: «ما خو هیچ طری نفهمیدم آخرش این دولتا مین واسه ما کاری کنن یا واسه خودشون. خدا جوابشونو بده.»

آقا مرتضی گوشه‌ای غمبک زد، سرش را انداخته بود پایین و با سر انگشانش می‌کوبید به پیشانی چین خورده‌اش و زیر لب می‌گفت: «چه کنم؟» منصوره خانم همان‌جا جلوی آشپزخانه دست و پایش شل شده بوده و نشسته بود کف زمین. نگاهی به ستاره انداخت. مثل ابر بهار بود که اشک از صورتش سر می‌خورد پایین. مانده بود چه بگوید. اصلاً چه کسی را آرام کند؟ آقا مرتضی را؟ ستاره را؟ یا خودش را؟ فکرش درگیر بیکار شدن آقا مرتضی و آمدن بهزاد بود که یک آن سها با موهای درهم ریخته از انباری آمد بیرون. همه در سکوت به او خیره شده بودند. انگار داشتند با خودشان حساب دردها و گرفتاری‌هایشان را

می‌کردند. درد که یکی دوتا نبود. نوبت دکتر سها هم بود. چند روزی بود که داروهایش هم تمام شده بود. طفلکی بی‌خود نبود که دوباره کل خانه را زیر و رو کرده بود. اگر درست و حسابی داروهایش را خورده بود لابد تا خود شب خواب بود. هر وقت ساعت داروهایش به هم می‌خورد حسابی لجباز می‌شد. یک‌جورایی کیف می‌کرد از چرزاندن و اذیت کردن بقیه. مخصوصاً ستاره. انگار به ستاره حسودی می‌کرد. از اینکه صورتش را مثل عروسک درست می‌کرد؛ موهای فرفری مشکی‌اش را سر می‌داد یک طرف آن و بعد با ذوق از خانه می‌زد بیرون. ستاره همیشه موقع رفتن در اتاقش را قفل می‌کرد تا سها بار دیگر نرود لباس‌هایش را بپوشد یا جلوی آینه‌ی اتاق او خودش را آرایش کند و از قیافه بیندازد. انگار افتادن به جان سها در این خانه عادت همه شده بود. طفلک به هر طرفی می‌رفت و به هر چیزی که دست می‌زد، یا با اخم و تخم پشش می‌زدند یا با نیشگونی می‌نشاندنش سر جایش. لابد سها هم کفرش می‌گرفت که می‌افتاد به لجبازی و همه‌جا را به هم می‌ریخت. گاهی اوقات هم فقط با حاجی ننه سر لج می‌افتاد. گوشه‌ای کمین می‌کرد و تا حاجی ننه نمازش را می‌بست، می‌پرید جلو و مهرش را می‌قاپید. حاجی ننه هم دست‌هایش را در هوا تکان می‌داد و الله اکبر گویان، انگار هزار فحش و بد و بیراه می‌بست به او. اما خیلی کم پیش می‌آمد که به دست و پا آقا مرتضی بیچد. شاید چون کمتر می‌دیدش. کار معدن که وقت و زمان درستی نداشت. آقا مرتضی گاهی بود و گاهی بودنش مثل نبودش بود. هر وقت در خانه بود، ماندگی چاق می‌کرد. گاهی هم موقع رد شدن دستی به سر سها می‌کشید.

همه گوشه‌ای در خودشان فرو رفته بودند و هر کس برای خودش پی راه چاره‌ای می‌گشت. فقط از این میان حاجی ننه بود که از همه آرام‌تر بود. انگار خیلی ناراحت و پریشان بود؛ اما در اصل عین خیالش هم نبود. داشت با خودش حساب پس‌انداز پنهانی‌اش را می‌کرد. همانی که به اسم دعا می‌پیچید لای تکه‌ای پارچه‌ی تیترون و با سوزن قفلی می‌چپاند زیر لباس‌هایش. همه‌ی آن پول‌ها تا قرون آخرش، پس‌انداز شوهر خدا

ساعت از چهار گذشته بود. گرمای آفتاب کمی فرو کش کرده بود اما هنوز هم می‌شد هر م گرمای را احساس کرد. منصوره خانم دست تنها، گرد و غبار خانه را تکانده بود. فقط همین کار از دستش بر می‌آمد. غذای ظهر هنوز روی گاز بود. املتی که روغن انداخته بود و گوجه‌هایش در این گرما رو به سیاهی رفته بودند. هیچ‌کسی به چیزی لب نزنده بود. اشتباهی نمانده بود. آقا مرتضی از منصوره خانم نمی‌پرسید که چرا افتاده به جان خانه و تمیز کاری می‌کند. خیال می‌کرد دارد اینجوری خودش را خالی می‌کند. حاجی ننه هم سرش را برده بود زیر چادر و وانمود می‌کرد که ناخوش است. می‌ترسید که منصوره خانم بابت این همه گرفتاری و خستگی، دیواری کوتاه‌تر از او پیدا نکند تا به یک بهانه‌ای خودش را خالی کند.

منصوره خانم با یک سینی چای نبات نشست بالا سر آقا مرتضی. با یک پیاله از همان توت خشک‌های روی تراس. می‌دانست که آقا مرتضی خواب نیست. بعد از این همه سال دیگر شناخته بودند. باید چاره‌ای برای آمدن خواستگاران پیدا می‌کرد.

«آقا مرتضی پاشد یه آبی به دست و روتون بزند. یه گلویی هم تازه کند. کارتون دارم.» آقا مرتضی ترجیح می‌داد همان‌طور که بازویش را انداخته بود روی چشمانش، دراز بکشد و خودش را بزند به نفهمیدن. حاجی ننه هم همان‌طور خودش را زیر چادر فرو کرده بود و به صدای منصوره خانم گوش می‌داد. سها هیکل نحیفش را پشت میز تلویزیون گیر انداخته بود. پاهایش پیدا بود. به خیال منصوره خانم جایش همان جا خوب بود. حداقل دیگر ریخت‌وپاش نمی‌کرد. اما سها از نشستن در آنجا کیف می‌کرد. داشت زیر زیرکی اهل خانه را می‌پایید و به این حال و روزشان نیشخند می‌زد. گاهی هم قهقهه‌ای سر می‌داد؛ اما بلافاصله جلوی دهانش را می‌گرفت تا صدایش را نشنوند. هر چند که هیچ‌کس هم درگیر این خنده‌های سها نمی‌شد. توقعی از او نداشتند.

منصوره خانم روی زمین جابه‌جا شد. آب دهانش را فرو داد پایین و ناله‌کنان گفت: «آقا مرتضی پاشو دیه. بنا امشب خواستگار بیاد. من چه گلی به

بیمارزش بود که فقط حاجی ننه از آن خبر داشت. خدا بیمارز مقنی چاه بود. آدم کاری و خوبی بود. اما زیادی ساده بود. همین هم شد که سر ارضیه پدری، سرش بی کلاه ماند. هر چند چیز زیادی هم نبود. همین پس‌اندازها هم سیاست حاجی ننه بود و گرنه آن بنده‌ی خدا که این چیزها نمی‌فهمید. حالا حاجی ننه می‌ترسید که اگر پولش را بگذارد کف دست پسرش تا به زخمی بزند، آن وقت یک روزی وسط این همه گرفتاری دیگر در این خانه جایی برای او و آن همه نیش و کنایه‌هایش نباشد. آن وقت به همت منصوره خانم و دور از چشم آقا مرتضی بیرونش کنند. آواری کوچه و خیابان شود و جایی جز سر خاک شوهرش نداشته باشد که برود. آخر این خانه برای عموی منصوره خانم بود. درب و داغون بود اما از هیچی و اجاره‌نشینی بهتر بود.

حاجی ننه خدا را شکر می‌کرد که حداقل از فک و فامیل یکی بود که مردانگی به خرج دهد. حتی بدش نمی‌آمد به منصوره خانم بگوید کم و کسری خانه را از عمویش بگیرد. اما وقتی یادش آمد دفعه‌ی آخری که چنین حرفی زد، چه‌ها شد، ساکت ماند. حاجی ننه با خودش می‌گفت ای کاش آن یکی پسرش هم اهل بود و گاهی زحمتش می‌افتاد گردن او. اگر آن نامرد تریاکی آخرین کمک خرجی که عموی منصوره خانم بابت درمان سها داده بود را نقاپیده بود و گم و گور نشده بود حالا شاید می‌شد حرفش را پیش کشید. ستاره در اتاقش چپیده بود. لابد داشت برای بهزاد دنبال بهانه‌ای می‌گشت. انگار منصوره خانم هم در همین فکر بود. آقا مرتضی گوشه‌ی هال دراز کشیده بود. بیدار بود اما خودش را زده بود به خواب. حتماً احساس شرمندگی می‌کرد. رویش نمی‌شد سر بلند کند و در چشمان زن و بچه‌اش نگاه کند. حرف‌های ستاره هنوز روی دلش سنگینی می‌کرد. دلش به حال او می‌سوخت. می‌ترسید که یک روز این تقدیر نکبتی‌اش گند بزند به همه‌چیز و دامن ستاره را هم برای همیشه بگیرد. سها در حال و هوای خودش بود. آقا مرتضی گاهی دلش می‌خواست جای سها باشد. بی‌خبر از همه‌جا. اما وقتی یادش می‌آمد که آن طفلک هم برای خودش چه دردهایی دارد، قلبش تیر می‌کشید.

کرده بود و سها را گوشه‌ی آن خوابانده بود. منتظر بود حاجی ننه بیاید تا سها را به او بسپارد و برود دکتر برای کشیدن بخیه‌هایش. حاجی ننه چادرش را که روی زمین کشیده می‌شد از روی سرش کند و انداخت ما بین شاخه‌های درخت توت. بعد پله‌ها را نفس‌نفس زنان رفت بالا و دسته‌ی سبزی‌ها را پرت کرد روی زیرانداز کنار سها. منصوره خانم با عجله از خانه زد بیرون. حاجی ننه ماند و چند دسته‌ی بزرگ سبزی و سها که آرام کنار زیرانداز خوابیده بود. نوزاد رو به راه و آرامی بود اصلاً صدایش در نمی‌آمد. انگار نه انگار که نوزاد یک ماهه است. به قول حاجی ننه به پدرش رفته بود. همان قدر آرام و صبور. ساعت‌ها گذشت نه از منصوره خانم خبری شد و نه از آقا مرتضی. نزدیکای غروب بود و هوا رو به تاریکی می‌رفت. چراغ تراس چند هفته‌ای بود که سوخته بود و همین حیاط را تاریک‌تر از هر جای دیگری کرده بود. حاجی ننه با کف دست روی سبزی‌ها پاک شده‌ی داخل تشت فشار آورد تا جا باز کنند و نریزند بیرون. از اینکه قبل از آمدن اهل خانه و دم اذان کارش تمام شده بود خیلی راضی بود؛ هر چند که سوی چشمانش به‌خوبی گذشته نبود و حسایی خسته شده بود. صدای اذان در محله پیچیده بود. سها هنوز در خواب ناز بود. حاجی ننه دستش را مشت کرد و آن را ستون هیکلش کرد و بعد خودش را با یک یا علی از زمین کند. برای اینکه یک وقت از نماز اول وقتش زیادی نگذرد، بلافاصله زیرانداز را با همه‌ی داشته‌ها و نداشته‌هایش در هم پیچید و از بالای بالکن تکاند در باغچه. یک آن صدای گریه‌ی نوزاد حیاط را برداشت و حاجی ننه را به خودش آورد. حاجی ننه دیگر صدای اذان را نمی‌شنید. پله‌ها را دو تا دو تا دوید پایین. سها قنداق پیچ روی خاک‌های باغچه افتاده بود. حاجی ننه دستپاچه شده بود. سها را از روی زمین بلند کرد. خاک‌ها را از روی هیکل نحیفش تکاند. او را در آغوش کشید و الحمدالله الحمدالله کنان غرق بوسه کرد. وقتی منصوره خانم و آقا مرتضی رسیدند، حاجی ننه داشت سها را تکان تکان می‌داد و دور حیاط راه می‌رفت. حاجی ننه به منصوره خانم گفت که بچه یکدفعه افتاده به گریه و بی‌تابی می‌کند و حتماً گشنه است. جرأت نمی‌کرد بگوید که چه

سرم بیگیرم؟ چی چی بذارم جلو روشن؟» آقا مرتضی مانند کسی که انگار برق از تنش رد شده باشد، از جا پرید. چشمانش منصوره خانم را تار می‌دید. به خاطر فشار بازویش بود.

«حالا میگی زن؟ هیچ روز دیه‌ای نبود که بین.»

آقا مرتضی این را گفت؛ اما خوب می‌دانست که امروز و فردا قرار نیست با هم فرق زیادی داشته باشند. بعد بی آنکه به چایش لب بزند، در حالی که شلوارش را بالا می‌کشید و موهای جو گندمی‌اش را صاف می‌کرد، زیر لب گفت: «شبی دیه جا آبروم مَره» و از خانه زد بیرون. حتی اصلاً نپرسید این خواستگاری‌ها که هستند. ستاره با صدای محکم کوبیده شدن در حیاط از اتاقش آمد بیرون. از بس گریه کرده بود هنوز آب بینی‌اش سرازیر بود. سها دوباره از پشت میز تلویزیون قهقهه‌ای سر داد. ستاره نگاهش را چرخاند سمت صدا. با اخم، چشمی برای سها کشید و بعد رو به مامان گفت:

«چطو شد مامان؟»

«نمیدونم باله. لابد رفت یه چیزی واسه شب پیدا کنه. الهی زودتری عاروس شی، راحت شم از دست.»

ستاره و مامان هر دو دلهره‌ی این را داشتند که آقا مرتضی بالاخره با چه چیزهایی بر می‌گردد. ستاره که انگار کور سوی امیدی در وجودش سوسو می‌زد، رفت تا خودش را برای آمدن بهزاد آماده کند. خیالش راحت بود که هنوز وقت دارند. بهزاد گفته بود که کم کم تا ساعت هشت نمی‌آیند. حاجی ننه هم که اوضاع خانه را تا حدودی رو به راه می‌دید، کم‌کم چادرش را از روی صورتش پس زد و نفسی گرفت. منصوره خانم در آشپزخانه مشغول بشور و بساب بود. ستاره در حمام بود و سها هنوز پشت میز تلویزیون نشسته بود. حاجی ننه تسبیح دور مچش را باز کرد و دوباره انداخت وسط انگشتانش. به پاهای سها خیره شده بود و با هر ذکر استغفرالله، دانه‌های تسبیحش را قل می‌داد پایین. یک آن تمام اتفاقات بیست و سه سال پیش از ذهنش گذشت.

حاجی ننه با چند بسته سبزی از در آمد تو. اصلاً خانه‌داری منصوره خانم را نمی‌پسندید برای همین اکثر اوقات خودش به امور خانه رسیدگی می‌کرد. منصوره خانم زیراندازی روی تراس پهن

شده و چه کرده. می‌ترسید با گفتن حقیقت بهانه‌ای را که منصوره خانم دو سالی پیش بود، دست بگیرد و او را از خانه بیرون کند. از تنهایی می‌ترسید. از دار دنیا فقط همین آقا مرتضی برایش مانده بود. البته فکر هم نمی‌کرد که اوضاع آنقدر خراب باشد. از آن شب هرچه منصوره خانم به سها شیر می‌داد سها پس می‌زد. این اوضاع چند روزی ادامه داشت تا بالاخره تصمیم گرفتند بروند دکتر. دکتر هم که به‌تازگی و برای گذراندن طرحش به آن بیمارستان دولتی آمده بود آنقدر بچه‌سال و بی‌تجربه بود که این‌بالا آوردن‌های سها را گذاشت به حساب سنگینی شیر مادر و کوچکی معده‌ی نوزاد و با چند جور شربت و دار و دوا قال قضیه را کند. سها بزرگ‌تر که شد ماجرا بیخ پیدا کرد. چندین بار افتاد به تشنج و هر چه بردندش دکتر و دارو به خوردش دادند فایده نداشت که نداشت. کار از کار گذشته بود. حاجی ننه همان‌طور در گذشته مانده بود که یکهو احساس کرد قطره‌ای دستش را خیس کرد. ستاره از حمام آمده بود بیرون و خیسی سر موهایش چکیده بود روی دست حاجی ننه. حاجی ننه سرش را بلند کرد که ستاره را ببند به بد و بیراه. اما منصرف شد. نمی‌دانم از ترس منصوره خانم بود که جای به دست جلو می‌آمد یا ترگل برگل شدن ستاره زبانش را نرم کرده بود. «ماشالله. ماشالله دخترِ خَش. الهی خوشبخت شی مادر.»

یک ساعتی از رفتن آقا مرتضی گذشته بود که صدای قیژ در زنگ زده‌ی حیاط، نگاه بی‌رمق منصوره خانم را از روی استکان چایش برداشت و انداخت سمت در ورودی راهرو. ستاره هنوز همان‌طور با موهای آبچکان وسط هال ایستاده بود و به ورودی راهرو خیره مانده بود. حاجی ننه هم هیکلش را تا روی زانوهایش جلو کشیده بود و زل زده بود به در. انگار همه دل تو دلشان نبود تا آقا مرتضی برگردد. همین که سایه آقا مرتضی با کیسه‌هایی که دو دستش را پر کرده بود، از پشت شیشه‌های مشجر در راهرو پیدا شد، منصوره خانم نفس راحتی کشید و حاجی ننه با یک الهی شکری هیکلش را عقب کشید و تکیه داد به پشتی ترمه‌ی بی‌رنگ‌ورویی که تکه‌هایی از آن رفته بود.

اما ستاره هنوز خیره به در بود و هر لحظه که هیکل آقا مرتضی واضح‌تر دیده می‌شد، گوشه لبش را محکم‌تر می‌جوید. باور نمی‌کرد که بابا با آن جیب‌های خالی توانسته باشد چیز درست و حسابی دست و پا کند. بالاخره در راهرو با صدای لرزشی از شیشه‌ها باز شد و آقا مرتضی با کیسه‌هایی از میوه‌های لک‌زده از در آمد تو. همه نگاهشان مانده بود روی کیسه‌هایی که آقا مرتضی سفت دسته‌شان را چسبیده بود. خدا می‌داند برای همین‌ها هم چقدر پیش محمود میوه فروش عز و جز زده. از هیچ‌کسی صدایی بلند نمی‌شد. حتی یک سلام خشک و خالی. انگار همه خُناق گرفته بودند. حتی سها هم دیگر از پشت آن میز تلویزیون وول نمی‌خورد. باز هم مثل همیشه، منصوره خانم پیش دستی کرد و بی‌مغلی کیسه‌ها را از آقا مرتضی قاپید. و در حالی که لنگان لنگان به سمت آشپزخانه می‌رفت با صدایی بلند گفت: «خدا سایه‌تو کم نکنه مرد. بیشین یَتا چایی نبات بخور. هنو داغه.» انگار این تنها موردی بود که حاجی ننه با منصوره خانم موافق بود که او هم با صدایی بلندتر از منصوره خانم گفت: «الهی آمین.» اما ستاره بی‌آنکه حرفی بزند دوید داخل اتاق. خوب می‌دانست که غر زدن دردی را دوا نمی‌کند و دیگر بهتر از این هم قرار نیست که شود. یا شاید هم ته دلش، خیالش راحت بود که مامان از پشش بر می‌آید. انگار منصوره خانم در این سال‌ها حسابی در رو به‌راه کردن استاد شده بود. فقط کافی بود آقا مرتضی یک چیزی بگذارد جلویش. ستاره هم برای جبران این کم و کاستی‌ها چاره‌ای جز رسیدن به سر و وضع خودش پیدا نکرده بود. آنقدر از علاقه‌ی بهزاد به خودش مطمئن بود که ترجیح می‌داد دیگر بیشتر از این بد به دلش راه ندهد.

ساعت یک ربع به هفت بود که ستاره از اتاقش زد بیرون. با آن کت و دامنی که منصوره خانم بعد از ساعت‌ها این‌پا و آن‌پا کردن و هزار بار سرخ و سفید شدن از زهرا خانم خیاط قرض گرفته بود. ستاره نمی‌خواست که مثل خواستگاری‌های قبلی چادر گل‌گلی منصوره خانم را بکشد دور خودش. می‌خواست این‌بار همه چیز فرق کند. حتی رفت از صندوقچه

دل ستاره را چنگ می‌زد. مامان دوید در آشپزخانه، جعبه‌ی شیرینی را گذاشت رو کابینت و پچ‌پچ کنان به ستاره گفت: «دختر چایی رو وردار بیار دبه.» ستاره با دستانی لرزان به جعبه‌ی شیرینی نگاهی انداخت و پباله‌ی توت خشک‌ها را که منصوره خانم گذاشته بود کنار سینی برداشت. همین که پایش را گذاشت وسط هال دلش هری ریخت پایین. بهزاد و مادر و پدرش مثل مجسمه صمم بکم به پشتی‌های ترمه تکیه زده بودند و هاج و واج دور تا دور را خانه نگاه می‌کردند. پنکه سقفی وسط هال لق لق می‌زد و کولر دستی آبش تمام شده بود و باد گرم می‌زد. بهزاد تا چشمش افتاد به ستاره، نگاهش برق زد و با لبخند ریزی انگار به ستاره سلام داد. ستاره هم تا آمد سلامش را با لبخندی جواب دهد، نگاهش افتاد به مادر بهزاد که بی‌پروا برایش چشم می‌کشید. آب دهانش را قورت داد و سینی چای را اول گرفت جلوی بابای بهزاد. مردک بی‌آنکه نگاهی به ستاره بیندازد چای را برداشت و با لحنی که معلوم نبود دقیقاً چه می‌گوید انگار تشکر کرد. مادر بهزاد با قیافه‌ی درهم رفته‌ای، تعارف ستاره را پس زد و اصلاً استکان چای را بر نداشت. ستاره که به بهزاد رسید، دلش می‌خواست همان جا بمیرد. با آن چشم‌های درشت و مژه‌های فرفری‌اش زیر چشمی نگاهی به بهزاد انداخت و با پلک‌زدنی اشک چشمانش را برگرداند عقب. هیچ‌چیز رو به‌راه نبود. سکوت طولانی خانه هر لحظه سنگین‌تر می‌شد و نفس ستاره را بند می‌آورد. حتی حاجی ننه هم با آن سن و سالش جرئت نمی‌کرد دهان باز کند.

آقا مرتضی سعی داشت این سکوت بلند را با تعارفی کوتاه کند که یکهو در انباری باز شد و سها با آن موهای ژولیده و لباس‌های کهنه‌اش در چارچوب در ایستاد. تنها صدا و حرکتی که تا آن لحظه از مادر بهزاد دیده شد، یک جیغ کوتاه و خم شدنش سمت شوهرش بود. بعد از آن سکوت سنگینی خانه را برداشت که حتی از لابه‌لایش صدا نفس کشیدنی هم شنیده نمی‌شد. سها خوشحال از اینکه مهمان آمده، از جایش پرید و کنار بهزاد نشست. آنقدر نزدیک که انگار در آغوش بهزاد

فلزی گوشه‌ی اتاق منصوره خانم و آقا مرتضی، آن دو تکه قلاب بافی‌های قدیمی‌ای که مامان منصوره خانم برای جهازش بافته بود را برداشت و انداخت روی پشتی‌های ترمه. کار دیگری از دستش بر نمی‌آمد؛ الا یک چیز دیگر. گم و گور کردن سها آن هم فقط برای چند ساعت که منصوره خانم اصلاً زیر بارش نرفت. انگار امروز بعد از لحظاتی که با سها در انباری داشت، دلش با او جور دیگری شده بود. با تصمیم منصوره خانم و آقا مرتضی قرار شد سها در انباری بماند و تا می‌خواهد آن‌جا را زیر و رو کند. اما ستاره دلش می‌جوشید. می‌دانست که سها اگر به گشتن بیفتد حالا حالا‌ها از انباری بیرون نمی‌آید اما اگر کلید در انباری گم نشده بود، دیگر خیالش راحت راحت می‌شد. ستاره گه‌گاهی برای اینکه دلهره‌اش را کم کند می‌دوید جلوی آینه و هی رژش را پررنگ می‌کرد. حاجی ننه هم با هر بار رد شدن ستاره چشمی به کت و شلوارش و لب‌های سرخش می‌کشید و لبش را گاز می‌گرفت.

بالاخره ساعت هشت شد و زنگ در خانه، بی‌رمق به صدا درآمد. در با صدای تقی باز شد. آقا مرتضی دوید وسط حیاط و منصوره خانم هم پشت سرش. حاجی ننه هم تا جایی که می‌شد پاهایش را جمع کرد و رو گرفت. ستاره هم دوید پشت پنجره‌ی آشپزخانه. از آنجا که نگاه می‌کرد همه‌چیز جور دیگری دیده می‌شد. خیلی خیلی واقعی. مامان با آن چادر توری گلدار و دمپایی هایش اصلاً با مادر بهزاد، با آن کت و شلوار مشکی که حتی در تاریکی حیاط برق می‌زد و کفش‌های پاشنه‌دارش هیچ شباهتی نداشت.

بدتر از همه بابا بود. لاغر و تکیده. با لباس‌هایی که در تنش زار می‌زد. اما بابای بهزاد جور دیگری بود. انگار با آن کت شلوارش و شانه‌های کشیده خیلی جوان‌تر از آقا مرتضی به‌نظر می‌رسید. اما ستاره تا چشمش افتاد به بهزاد که پشت سر همه ایستاده بود و فقط گوشه‌ای از صورتش، از پشت آن لیلیوم‌های صورتی دیده می‌شد، دوباره افتاد وسط دنیای خیالی‌اش و نیشش تا بناگوش باز شد. همه در سکوت نشستند. آنقدر سکوتش طولانی و وحشتناک بود که

الم شنگهی دیشب. دو زانو بالای سرش نشست. هرچه صدایش کرد جواب نداد. سها همان‌طور نشسته بود و نگاه می‌کرد. منصوره خانم از اتاق آمد بیرون. ستاره هم که انگار عمداً خودش را می‌خکوب تختش کرده بود، با اکراه بلند شد. رنگ و روی حاجی ننه را که دید خشکش زد. آقا مرتضی طوری حاجی ننه را تکان تکان می‌داد که انگار حاجی ننه سر لج افتاده و عمداً بیدار نمی‌شود. از آن میان فقط آقا مرتضی بود که نمی‌خواست باور کند جای حاجی ننه، قرار است که دیگر برای همیشه در این خانه خالی بماند. خورشید مثل هر روز تابستانی دیگری، خودش را تا وسط آسمان رسانده بود و از پشت هاله‌ای از گرد و غبار، به زمین می‌تابید. خانه در سکوتی زجر آور فرو رفته بود و تنهایی، سها را سر لج انداخته بود. همه رفته بودند تشییع جنازه. قرار نبود خیلی طول بکشد. پولی برای طول دادنش هم نبود. لابد کل مراسم فقط یک دیس خرما بود که ما بین دوست و آشنا می‌چرخید. همین هم از همان پس‌اندازی بود که منصوره خانم از لایه‌ی پارچه‌ی تیترون سنجاق شده به لباس حاجی ننه پیدا کرده بود. سها دوباره به جان خانه افتاده بود و همه‌جا را زیر و رو کرده بود. اول از همه اتاق ستاره را. حالا هم زیر درخت انار نشسته بود و خاک باغچه را با حرص چنگ می‌زد. لابد داشت باز هم پی چیزی می‌گشت. شاید گوشه‌ای از یک زندگی معمولی. یک دلخوشی الکی. مثل آغوشی که گاهی از دردی کم کند یا دست نوازشی که گهگاهی بی‌هوا بچرخد لابه‌لای موهای بلند فرفری‌اش. یا نشستن تنگ هم، دور تا دور یک سینی چای و الکی خندیدن به قرچ قرچ توت‌های زیادی خشکیده‌ی روی تراس، زیر دندان‌های حاجی ننه و چشم و ابرو رفتن‌های مامان. ذوق زدن از لرزیدن شیشه‌های در راهرو و آمدن بابا با کیسه‌هایی از خوراکی‌های یک‌درجه خوردنی‌تر. دل ضعفه برای بوی غذای مامان. صدای پیچ‌های خواهرانه هر شب زیر پتو. نشستن جلوی آینه، خیره شدن به لب‌های رژ زده و غنچ زدن برای دلریزه‌ها. سها تمام این سال‌ها فقط پی گوشه‌ای از یک زندگی معمولی معمولی معمولی بود. همانی که سال‌ها پیش لابه‌لای خاک باغچه گم کرده بود.

جا گرفته بود. سها به بهزاد خیره مانده بود. جوری به او نگاه می‌کرد که انگار بهزاد همان عروسکی است که بابا در تولد ده سالگی‌اش از بازار شازده فاضل برایش خریده بود. خدا می‌داند در ذهنش چه می‌گذشت. اصلاً می‌فهمید که بهزاد برای چه اینجاست؟ یا اینکه ستاره تا چه حد دلباخته‌ی بهزاد است؟ لابد نه. اما چرا از انباری آمد بیرون! چرا پرید و کنار بهزاد نشست! اصلاً از صبح با خودش پشت آن میز تلویزیون چه می‌گفت که ریز ریز می‌خندید! اگر نمی‌فهمید چرا مدام حسودی ستاره را می‌کرد و در نبودش خودش را شبیه او آرایش می‌کرد! پدر بهزاد مثل کسی که دیگر صبرش تمام شده، از جا پرید. به‌دنبالش مادر بهزاد و بهزادی که دیگر هیچ شباهتی به آن پسر دلباخته‌ی قبلی نداشت. ستاره از شدت خشم سیاه شده بود و انگار که اصلاً نداند دارد چه کار می‌کند، افتاد به جان سها. اما ستاره خوب می‌دانست که دارد چه می‌کند. می‌خواست سها را آنقدر بزند تا بمیرد. خسته شده بود از اینکه مدام پای سها وسط همه‌ی دلخوشی‌هایش کشیده می‌شد و تا می‌آمد کیفش را ببرد، لگدمالشان می‌کرد. ستاره آنقدر از سها زخم خورده بود که مثل جانوری وحشی به همه‌کس چنگ می‌زد. آنقدری که آقا مرتضی و منصوره خانم دیگر از پشش بر نمی‌آمدند که حاجی ننه پیش آمد تا دسته‌گلی را که به آب داده بود درست کند. سها را با کمک منصوره خانم و آقا مرتضی از زیر دست و پای ستاره کشید بیرون و زیر چادرش جا داد. ستاره انگار دیگر نای جنگیدن نداشت و از حال رفته بود. سها تا صبح وسط هال کنار حاجی ننه خوابیده بود. خدا می‌داند دیشب چقدر حاجی ننه در سکوت و تاریکی شب، سها را ناز و نوازش کرده بود تا درد بی‌درمان خودش را آرام کند. سخت است که چندین سال دردی را هی بریزی توی قلبت تا آنقدر بزرگ شود که دیگر جایی برای تو نماند. سها چشم‌هایش را که باز کرد حاجی ننه را دید. از دیشب صورت به صورت حاجی ننه خوابیده بود. اصلاً یادش نمی‌آمد چرا. آقا مرتضی هم مثل هر روز سر ساعت بیدار شد تا نماز صبحش را بخواند؛ اما جا خورد وقتی دید که مادرش هنوز خواب است. گذاشت به حساب



قرمز را بلعید و دست‌هایش دراز شد



نگارنده:
فهمیه بنگدار (ماهور)

ده شب کف پاش بمال و دوازده بار بگوازی ماس،
تِس پَس، کِس مِسِم.
زن چشمانش را باریک کرد و گفت: «بگم
از ما اس، تِس مه...»
_ ازی ماس، تِس پَس، کِس مِسِم، فهمیدی؟ دیگه
تکرار نمی‌کنم.

_ فهمیدم؛ (اما قیافه‌اش چیز دیگری می‌گفت)
زن کیسه خاکستر سوسمار آفریقایی را گرفت و
به طرف در حرکت کرد. سعی کرد نگاهش را

تصمیم گرفت هرگز به سراغ زن گیس بلند مو
فربری یک چشم نرود، اما دراز شدن ناگهانی
دست‌های دخترش او را وادار کرد تا به دنبال
درمانی بگردد.

زن گیس بلند موفربری یک چشم (آن یکی
چشمش با پارچه سیاه همیشه بسته بود) بیلچه
را در خاکستر گوشت و پوست سوسمار آفریقایی
فرو برد و تا آنجا که جا داشت پرش کرد و در
پلاستیکی ریخت و با صدای بم و شمرده گفت: تا

یک رنگ پر کرد. البته این به دنیای دختر ختم نمی‌شد که آنقدر خواهر بزرگ‌تر از جادو کردن رنگ‌ها برای آنها گفته بود که دنیای مادر هم پر از رنگ سیاه شد. چه نعمتی می‌توانست بالاتر از این باشد که چشم شیاطین از آنها دور بماند. این نکته‌ها را معلم دختر بزرگ‌تر به او یاد داده بود. آنها آنقدر از معلم دختر بزرگ‌تر راضی بودند که مرتب برایش هدیه می‌فرستادند. اما این روزها جای خالی دختر بزرگ‌تر (که حالا احتمالاً نزدیک به چهل سالش بود) در خانه خالی بود. او بعد از ازدواجش به سرزمین دوری رفته بود.

بعد از گذشتن چند سال، احتمالاً ده سال از رفتن دختر بزرگ‌تر، یک روز صبح (ده صبح) جعبه‌ای به خانه‌شان پست شد. روی آن نوشته بود؛ از طرف خواهر بزرگ‌تر برای تو. با مادرش جعبه را باز کردند. با دیدن داخل جعبه، هر دو جیغ کشیدند و غش کردند. یک مایع قرمز رنگی در شیشه بود. همراه با کاغذی کنار آن با این یادداشت؛ رنگ‌ها جادو نمی‌کنن.

از همان روز مادرش مرتب تب می‌کرد. یک روز رو به دخترش گفت: «این نتیجه یه ازدواج غلطه، بش گفتم ما با هم فرق می‌کنیم. اونا مال اون طرفند و ما این طرف. گوش نکرد. آآه آآه... تثیرش رو روی دخترم گذاشت، کاش همسایه‌ها نفهمند، کاش هیچ‌وقت اینجا برنگرده، من جواب این مردم رو چی بدم؟!»

دختر گفت: «نگران نباش من درستش می‌کنم.» و حالا باید کاری می‌کرد تا مادرش را از این عذاب نجات دهد، اما چه کاری؟...

او هر شب ناخن‌هایش را می‌جوید و فکر می‌کرد و فکر. یک شب که خیره شده بود به جعبه و ناخن‌هایش را می‌جوید، آن مایع را برداشت و بلعیدش. با پایین رفتن آن مایع قرمز رنگ برای چند ثانیه از حال رفت. بعد احساس کرد چیزی درون دست‌هایش به طرف پایین سر می‌خورد، به دست‌هایش نگاه کرد. داشتند دراز می‌شدند... شدند (صد و شصت و دو سانتی متر).

جیغ کشید و گفت: «این رنگ منو جادو کرد.

من جادو شدم، جادو.»

چندبار خواست این داستان را برای مادرش بگوید؛ اما گفتن اینکه حق با معلم بود باعث می‌شد

فقط جلوی پای خودش بیندازد تا اسکلت‌های مار و سوسمار و خرچنگ که دور تا دور حیاط بودند را نبیند. چرا که دفعه قبلی که به سراغ زن گیس‌بلند موفرفری یک چشم آمده بود تا چند هفته خواب می‌دید این اسکلت‌ها جان گرفته‌اند و به او حمله می‌کنند. بیشتر سوسمارها «به‌خصوص آن یکی که قدش به دو متر و چهارده سانتی متر می‌رسید.»

وقتی به خانه رسید زیر لب زمزمه می‌کرد: «اِزی ماس پسمه تسمه.» به خودش نوید می‌داد که با این ورد و خاکستر، دختر را از اتاقش که نزدیک به یک سال بود خودش را حبس کرده بیرون می‌کشد. در ذهنش گذشت که او جوان است (بیست و پنج ساله) و نمی‌تواند تا آخر عمرش در اتاق بماند. از همان شب شروع کرد به ماساژ دادن پاهای دختر. برای اینکه مطمئن شود که خاکستر سوسمار آفریقایی تأثیرش را به‌خوبی می‌گذارد؛ پاهای دختر را تا زانو غرق خاکستر می‌کرد و بیست و چهار بار می‌گفت: «اِزی ماست، تسمیس پسمیس.»

او رو به دختر گفت: «خدا لعنتشون کنه، چشم نداشتن ببینن من و تو داریم مثل آدم زندگی می‌کنیم، جادوت کردند مادر، جادوت...»

هنگام ماساژ دادن انگشت‌هایش را محکم در ماهیچه دختر فرو می‌کرد؛ به‌گونه‌ای که تا انگشت‌هایش را بر می‌داشت جای آنها در پوست دختر فرو رفته بود و دقیقاً همان جا کبود می‌شد.

دختر به خودش گفت: باید دلیل اصلی دراز شدن دستامو بهش بگم.

تصویر خواهر بزرگ‌ترش که پانزده سال زودتر از او به دنیا آمده بود در ذهنش آمد. یاد آن روز افتاد، همان روزی که روبه‌رویش ایستاد؛ (احتمالاً شش سالش بود) و با صدای بلند و خشن به او گفت: «دیگه حق نداری لباس صورتی بپوشی، حق نداری موهات رو با گل سر رنگی رنگی ببندی، این رنگا جادوت می‌کنن، چشم شیطونا به تو خیره می‌شن و به طرفت میان و هزارا تا بلا سرت می‌بارن. جادوی این رنگا خطرناکه، اینو باید از همین الان بفهمی.»

رنگ سیاه برعکس بقیه رنگ‌ها بود، نه جادو می‌کرد و نه بد یومن بود که برعکس قداست هم داشت. از همان روز همه زندگی‌اش را همین

دور نگاهی به آن بیندازد. صدایی بم و خش‌داری شنید: «تا حالا نقاشی با رایحه بوی گل ندیده بودم.»

از جایش پرید و به اطراف نگاهی انداخت، کسی را ندید. نگاهش به این طرف و آن طرف بود که مردی از دل تاریکی بیرون آمد. ضربان قلبش آرام گرفت. گوش‌هایش دراز بود، دراز به طرف پایین (صد و پنجاه و دو سانتی متر).

دختر گفت: «به خاطر رنگاس»

مرد چشمش را بست و نفس عمیقی کشید و گفت: این بو منو به جایی می‌بره، نمی‌تونم تشخیص بدم کجا، فقط می‌تونم بگم هر جایی هست دوس دارم مدت‌ها اونجا باشم.

نزدیک صبح شده بود و هوا در حال روشن شدن بود.

دختر گفت: «اااا، باید برم.»

_ فردا شبم می‌آی؟

_ معلومه که می‌آم

هر شب (دیر وقت) بیرون می‌رفتند و دیواری را پیدا می‌کردند؛ مناسب نقاشی کردن. دختر سریع دست به نقاشی می‌شد و مرد گوش دراز مشغول حرف زدن. از کتاب‌ها برایش می‌گفت، از نویسندگان و شاعران.

_ گوشای درازم من رو برد به دل کتابا، پناهگاهم شدن، کتابا قضاوتت نمی‌کنن، باهات مهربونن و فقط برات حرف می‌زنن. می‌خوای برات یه کتاب بیارم؟

_ آره، حتماً. روزا که توی خونم می‌تونم بخونم.

کارشان همین شده بود. در کوچه و خیابان‌ها دنبال دیوار گشتن و نقاشی کشیدن و حرف زدن و حرف زدن. در همین کوچه، خیابان‌ها، درازهای دیگر هم پیدا شدند و به آنها ملحق شدند. پا دراز، گردن دراز، کمر دراز، سردراز، بینی دراز. شب‌ها دور هم جمع می‌شدند. به نقاشی کشیدن دختر نگاه می‌کردند و بوی خوش آن را نفس می‌کشیدند. دور هم غذا می‌خوردند و از خودشان می‌گفتند.

یک شب کمر دراز گفت: «یه روز مجبور شدم از خونه برم بیرون، یه بچه‌ای روبه‌روم ایستاد و سرش رو آورد بالا، زمان برد تا نگاهش به چشمم افتاد، خنده‌اش گرفت و شروع کرد به بلند خندیدن. اونقدر عصبانی شدم. داشتم خم

که دوباره مادرش غصه بخورد و حالش از این بدتر شود. فکر کرد که، نهایتاً که چی؟، اون باید بدونه ...

دهانش را باز کرد تا بگوید، اما مادرش همان موقع از جایش بلند شد و کاغذ لوله شده‌ای را از کیفش در آورد. بازش کرد و بالای سر تخت دختر با چسب چسباند. روی کاغذ یک مثلث کشیده شده بود با چهار نقطه در اطرافش و عدد شش به انگلیسی که روی آن یک خط کشیده شده بود. مادر گفت: این رو زن همسایه داده، می‌گفت این کار شیطونه که اگه کار فرشته‌ها بود باید بال در می‌آورد نه اینکه دستاش دراز بشه، گفت این نقطه‌های دور مثلث شیطون رو دور می‌کنه. می‌گفت شیطون یعنی دور شده حالا ببین چطو دخترت دور شده از مردم...

صورتی، بنفش، آبی، زرد،... چهل و سه جعبه رنگی در زیرزمین پنهان شده بود. همه را خواهر بزرگ‌تر فرستاده بود، آن هم صبح‌ها (ده صبح). یک شب وقتی مادرش خوابید بدون سر و صدا به زیرزمین رفت. در جعبه‌ها را باز کرد. این بار نه برای بلعیدن که برای پرتاب کردن به دیوار. همین کار را هم کرد و فریاد می‌زد: از همتون متنففررم، متنفّر. با پرت کردن هر رنگ به طرف دیوار رایحه‌ای در اتاق می‌پیچید. رایحه اسطوخودوس، رایحه گل یاس، بهار نارنج، رزماری و...

او کم‌کم آرام شد و روی زمین نشست و نفس عمیقی کشید. قلم‌مویی کنار جعبه‌ها دید، برش داشت و روی رنگ‌ها کشید. رایحه‌ها بیشتر شدند. آنقدر رایحه‌ها حال خوبی به او می‌دادند که او می‌خواست تا ابد آنها را به این سو و آن سو بکشد. قدرت عجیبی در دستانش احساس کرد. قدرت کشیدن گل‌های رنگی رنگی (از هر نوع و شکلی). شروع کرد به کشیدن، درست حدس زدید به زیبایی خود گل‌ها می‌کشید... دیوار. خودش بود. یک بوم بزرگ برای نقاشی کردن. شب بود و بهترین وقت برای بیرون زدن. بیرون زد. دیواری بلند در نزدیکی خانه‌شان پیدا کرد و شروع کرد به نقاشی کردن. یک درخت بزرگ که پر از شکوفه‌های صورتی بود. به عقب رفت تا از

انداخت. درازها تلاش کردند با حرف زدن ذهن او را به سمت دیگری ببرند؛ اما به نظرشان موفق نبودند که او هر چند دقیقه یکبار به دست‌های دختر نگاه می‌کرد و آه می‌کشید. آنقدر آه کشید که دل دختر لرزید و به او نزدیک شد و او را در آغوشش کشید. دو دور دستانش دور او پیچیدند. مرد احساس امنیت و گرما کرد. انگار که در آن حصار از بیماری‌ها و رنج‌ها در امان است، به‌خصوص... سریع از ذهنش دور کرد، تصویر مرگ را می‌گویم. حتی نمی‌خواست برای یک لحظه هم از ذهنش بگذرد. به‌هرحال احساس کرد که حتی مرگ هم در این حصار از او دور می‌ماند. دختر با دیدن چشمان مرد... ساده بگویم، عاشق شد. اشک در چشمانش حلقه زد و گفت: «بیا زندگی رو بدزدیم و همین جا توی بغلمون تا ابد تقسیمش کنیم.»

مرد کوتاه‌دست تعجب کرد و پرسید:
«بدزدیم؟»
_ آره بدزدیم.

مرد کوتاه‌دست با اینکه درست متوجه منظور دختر نشد، تکرار کرد می‌دزدیم. آنها همان‌طور که به‌هم چسبیده بودند شروع کردند به چرخیدن و بلند می‌گفتند: دزدیدیمش، دزدیدیمش.

چند شب بعد، دختر، یک مرد و زن را روی دیوار نقاشی کرد که به هم چسبیده بودند و می‌رقصیدند. حالا آن منطقه پر شده بود از نقاشی‌های او. نقاشی‌های خوش‌بو و رنگی و خندان و رقصان. مردم هر چقدر تلاش می‌کردند حالشان از این رنگ‌ها و نقاشی‌ها به‌هم بخورد، نمی‌خورد، متعجب بودند که چرا دنیایشان وارونه شده است.

شهردار آن منطقه گفت: «باید نقاش را پیدا کنیم، او مجرم است و باید مجازات شود. او بدون اجازه این نقاشی‌ها را کشیده است. همه ما می‌دانیم که رنگ‌ها جادو می‌کنند و کسی اجازه ندارد رنگی به این منقطه بیاورد.»

مردم یک‌صدا گفتند: «مجرمه. مجرمه.»
آنها احساس مسئولیت کردند؛ پس باید کاری

می‌شدم که دستمو بذارم روی گردنشو خفه‌اش کنم که همون لحظه مامانش اونو به سمت خودش کشوند و از من دورش کرد. اونقدر زورم زیاد شده بود که سریع خفه‌اش می‌کردم. در اون لحظه کشتن یه آدم برام لذت‌بخش‌ترین کار دنیا بود. همیشه فک می‌کردم، من تنها «یه جای دراز» این شهرم، نمی‌دونستم این‌همه آدم هست که یه‌جاشون درازه.»

همه خندیدند. پا دراز گفت: «منم یه‌بار رفتم مهمونی، از در که رفتم تو، همه خندیدند چون باید کامل خم می‌شدم. روی مبل که نشستم، همه خندیدند چون پاهام خیلی جلوتر از مبل بود، از جام پا شدم و سرم خورد توی لوستر و باز همه خندیدن. کوچک‌ترین حرکتی که می‌کردم همه می‌خندیدن. اون شب از شدت حس تنهایی دوس داشتم خودمو می‌کشتم. من از اونام که وقتی رنجی می‌بینم دوس دارم به خودم آسیب بزنم. مثلاً با تیغ پوستمو زخمی کنم. راستش اون شب همه پامو زخمی زخمی کردم.»

همه درازها از تجربه‌های تلخشان برای هم می‌گفتند و همین کار باعث می‌شد به هم نزدیک و نزدیک‌تر شوند. حالا با هم حالشان خوب شده بود و احساس می‌کردند پذیرای هر کسی هستند که حالش خوب نیست. یک شب یک نفر دیگر به آنها ملحق شد. کسی که جایش دراز نبود، که برعکس به‌خاطر اینکه فکر می‌کرد دست‌هایش کوتاه است در خیابان راه افتاده بود تا خودش با خودش عضه کوتاه بودن دست‌هایش را بخورد که درازها را دید. در همان نگاه اول مجذوب دختر دست دراز شد. نزدیک او رفت و گفت: «من همیشه آرزو داشتم دستایی مثل دستای تو داشتم.»

_ جدی می‌گی؟
_ آره، دستای یه مرد باید دراز باشه تا بتونه درازشون کنه و از بالای درخت برای زنش میوه بچینه.

_ خب از پاینشم می‌تونه بچینه.
_ میوه‌های سر درخت یه مزه دیگه می‌دن، باید دستت دراز باشه... اینم از شانس من.
_ خب شاید...

مرد کوتاه‌دست آهی کشید و سرش را پایین

«باید این گرد سیاه رو بریزی توی آب و قبل اینکه بخوابه بهش بدی بخوره و چند بار بگی اِزی ماس. اِزی ماس.»

مادر دختر دست‌دراز قبل از خوابیدن او همین کار را کرد.

همان شب وقتی دختر مطمئن شد که مادرش به خواب رفته است از خانه بیرون زد. مأموریت درازها این بود که کشیک بدهند تا کسی از آنجا رد نشود و او نقاشی بکشد. دیگر آنها نمی‌توانستند مثل قبل دور هم جمع بشوند. چرخیدن پلیس‌ها در خیابان آنها را مجبور کرده بود پراکنده بایستند و مراقب باشند. البته آنها از این مأموریت لذت می‌برند. آنها آنقدر عاشق دختر دست‌دراز شده بودند که حاضر بودند جانشان را هم برای او بدهند. آن شب دختر شروع به کشیدن کودکی کرد که ماه را می‌بویید. مرد دست‌کوتاه محو آن ماه شده بود که انگار از آسمان به آن دیوار سفر کرده است. آن هم ماهی که بوی خنکی می‌داد. غرق بو و تصویر ماه بود که یکدفعه متوجه شد دختر دست‌دراز از حال رفته است و بیهوش شده است. مرد دست‌کوتاه ترسید. تا آنجا که می‌توانست صدایش را بلند کرد و کمک خواست. چند دقیقه گذشت و دختر چشمانش را باز کرد. دختر احساس کرد که چیزی در درون دستانش به طرف بندش در حال سر خوردن است. به دست‌هایش نگاه کرد. داشتند کوتاه می‌شدند. بله درست حدس زدید کوتاه شدند. در حقیقت معمولی شدند. مرد دست‌کوتاه چشمانش گرد شده بود، وحشت‌زده به او نگاه می‌کرد. وحشت و ترس بندبند وجود دختر را هم پر کرد. با صدای ترسیده گفت: «والی حالا چطور می‌تونم نقاشی بکشم؟ جواب درازها رو چی بدم؟ جواب این مردم؟ اونا عاشق این نقاشی‌ها شدن.»

شروع کرد به گریه کردن که به ذهنش رسید قلم‌مو را بردارد و امتحان کند. آیا هنوز می‌تواند نقاشی بکشد؟

والی خدایا، ببین، ببین من هنوز می‌تونم بکشم. می‌تونم بکشم.

مرد ساکت شده بود تا اینکه گفت: «من باید برم.»

می‌کردند. به سراغ زن گیس‌بلند موفرفری یک‌چشم رفتند تا چاره‌ای به آنها یاد بدهد. شاید با خواندن ورودی او را پیدا کنند.

زن موفرفری یک‌چشم با همان صدای بمش گفت: «باید این گرد سیاه رو روی نقاشی‌ها بپاشید و مرتب بگید، اِزی ماس، تِس پس، کِس مسم.»

آنها به سراغ نقاشی‌ها رفتند و با تمام نیرویی که در بازو داشتند گرد سیاه را بر روی نقاشی‌ها می‌پاشیدند. هر کدام چیزی از ورد را فریاد می‌زد. یکی می‌گفت: «تِس پس»

یکی می‌گفت: «مِس کِس»

یکی می‌گفت: «اِز مِس»

آنقدر اشتباه گفتند که بالاخر یک‌صدا شدند و گفتند: «اِزی ماس. اِزی ماس.» هر چقدر بلندتر می‌گفتند، گرد سیاه بیشتر و بیشتر به پایین سر می‌خورد و ناپدید می‌شد. در عوض بوی بهارنارنج و اسطوخودوس و گل یاس در فضا می‌پیچید. هر چقدر مردم تلاش می‌کردند عصبانی بمانند، بیشتر آرام می‌شدند و حالا به این فکر می‌کردند با این چالش بزرگ چه بکنند.

شهردار گفت: «ما مردم همیشه عصبانی نباید آرام باشیم. آیا تاکنون فکر کرده‌اید که بدون خشم و خشونت چطور باید زندگی کنیم؟! اگر دشمنان ما را اینگونه آرام بینند خیال برشان می‌دارد که به ما حمله کنند. ای مردم، بدون خشم این شهر دیگه شهر نیست، این شهری که می‌گم شهر نیست. این شهر مثل اون شهر نیست. هیچ شهری مثل این شهر نیست...»

مردم بلند گفتند: «اِزی ماس، اِزی ماس.»

یکی از کسانی که با صدای بلند می‌گفت اِزی ماس مادر دختر دست‌دراز بود که حالا علاوه‌بر غصه خوردن دراز شدن ناگهانی دست‌های دخترش باید غصه این روزگار را هم می‌خورد. با تجمع این همه غصه فقط یک راه حل داشت. باید به سراغ زن گیس‌بلند موفرفری یک‌چشم می‌رفت. رفت.

مادر گفت: «هنوز دست‌تاش درازه، اون خاکستر کاری نکرد.»

زن گیس‌بلند موفرفری یک‌چشم گفت:

و رفت. مرد کوتاه‌دست بعد از آن شب خیلی کم به سراغ دختر می‌آمد. مرد کوتاه‌دست به همه گفته بود که نقاش دست‌هایش دراز است. حالا مردم خانه به خانه دنبال دست‌دراز می‌گشتند. هیچ‌کس پیدايش نکرد. مردم روز‌به‌روز آرام‌تر و با نشاط‌تر می‌شدند. دست خودشان نبود. بوها مثل یک هیولای نیست‌نمای حریص همه خشم مردم را می‌بلعید. حتی خشم شهردار را هم بلعیده بود. یک روز او هر چقدر تلاش کرد صدایش خشن و بی‌رحم باشد فایده‌ای نداشت که برعکس تلاشش نرم و آهسته گفت: «ای مردم همیشه...» تلاش کرد بگوید عصبانی اما نتوانست و گفت مهربان، شهر ما یکی از زیباترین شهرهای دنیاست. شهر ما...»

مردم گفتند: «ازی ماس، ازی ماس»

ای مردم می‌دانید که این بوها چیزی است که در هیچ مکانی نیست و ما مفتخریم که با صدای بلند بگوییم شهر خوشبوی ما جایی شده است برای سفر کردن و ما در حال تلاش هستیم که هتل‌های شهر را بیشتر و بیشتر کنیم.

مردم گفتند: «ازی ماس، ازی ماس.»

ای مردم ...

ازی ماس، ازی ماس

ای مردم از امروز اسم جدیدی برای شهرمان گذاشته ایم، شهر عشاق

ازی ماس ازی ماس.

ای مردم، ما...»

ازی ماس، ازی ماس

..صدای ازی ماس در کوچه و خیابان‌ها می‌پیچید و به خانه مرد گوش دراز هم می‌رسید. جایی که همه درازها جمع شده بودند به‌علاوه دختر.

گوش‌دراز گفت: «برات یه پیام دارم، همیشه دادن پیام تلخ کار آسونی نیست؛ اما من مجبورم چون باید بدونی و بیشتر از این منتظرش نمونی. واقعاً متأسفم.»

چرا نباید منتظرش بمونم؟ چی شده؟

راستش، ازی، چطور بگم، گفته نیاز به زن دست‌دراز داره و حالا که دستات کوتاه شده دیگه نمی‌تونه این وضعیت رو تحمل کنه.

خب مگه زن دست‌دراز دیگه‌ای هست؟

ازی، از وقتی همه فهمیدند که نقاش دستاش درازه، صف جراحی برای دست‌دراز کردن طولانی شده.

دختره خیره به فرش شده بود و دیگر هیچ صدایی را نمی‌شنید، تا اینکه اشک مهمان صورتش شد.

انگشت دراز گفت: «تو نباید خودت رو ناراحت کنی، زمان که بگذره فراموشش می‌کنی. دستای درازتم همینطور.»

پا دراز گفت: «این چه حرفیه می‌زنی. الان باید باهات هم‌دردی کنی. مثلاً بهش بگی تو رو می‌فهمم. هر چقدر دلت می‌خواد گریه کن.»

باهات مخالفم، زندگی جریان داره باید زود فراموشش کنه.

اما اون یه انسانه، نیاز به زمان داره، چطور می‌تونی این همه سنگدل باشی؟

گردن دراز گفت: «بسه دیگه، با هر دوتونم.»

گوش دراز گفت: «بین ما هستیم. برای همیشه. با ما حرف بزن.»

انگشت دراز گفت: «برو و هر چه زودتر بگو که تو نقاشی، زندگی کلی عوض می‌شه. مرد دست‌کوتاه رو می‌خوای که چی؟! کل شهر عاشقت می‌شن، تو باید به خودت افتخار کنی، تو سرنوشت ما رو هم عوض کردی، دراز بودن ارزش شده، حالا هر جات که دراز باشه.»

پا دراز گفت: «امیدوارم که یه روز یاد بگیری با یه آدم آسیب دیده چطور رفتار کنی، ازت واقعاً ناامید شدم.»

یه دنیای بزرگ پیش روشه، آسیب دیده چیه؟...

دختر ساکت‌تر از همیشه شده بود. دیگر صدای آنها را نمی‌شنید. ناگهان از جایش پا شد و به طرف در رفت.

گوش دراز گفت: «کجا می‌خوای بری؟ با این حالت همین‌جا بمونی بهتره.»

دختر با صدای آرام گفت: «باید برم و برای خواهرم نامه بنویسم. این مدت کامل اون رو فراموش کردم. می‌خوام بهش بگم، رنگا جادو می‌کنن.»

فصلنامه بین‌المللی ماه‌گفتگی | شماره ۷ | پاییز ۱۴۰۳ | ۱۴۷

تگرگ گوشت بر پلک‌های جن زده



نگارنده: آرباغبی

چیزی به گوشم نیامد، اصلاً گوشی نداشتم که چیزی به آن بیاید.

آن‌ور پنجره هم نحس است، از آن‌ور هم این‌ور نحس است، شاید اصلاً ربطی به وَر ندارد، یعنی شاید همه چیز و همه سمت نحس است، شاید؟

یک‌وقتی نوادگان ابلیس در اتاقم رفت‌وآمد داشتند، البته تنها آمد داشتند و حالا همگی اینجا هستند؛ هر کدام که می‌آید زمین‌گیر می‌شود. نمی‌دانم چرا پزشک‌ها گفته‌اند مشکل از نخاع شیطانی‌شان است که در دمای اتاق ذوب می‌شود. اتفاقاً من هم چند سالی می‌شود که نخاعم لای دندانم گیر کرده؛ به‌همین خاطر از سقفِ اتاقم به پایین چیزی حس

یک لحظه می‌آید و دیگر نمی‌بینمش، بعد سراغ آینه می‌روم و چروکِ پیشانی‌ام را با دقت از جا می‌کنم. آن‌وقت انگار خزنده‌ای در چهره‌ام پوست‌اندازی کرده باشد، می‌نشینم تا او باز بیاید، گاه از شدتِ انتظار کَر می‌شوم؛ شنوایی‌ام می‌ریزد روی فرش، مثل خورشفت با همان غلظت، بعد که چراغ را روشن می‌کنم اثری از او نیست؛ شاید صدا داشته باشد، اما ظاهر نه. بعد کسی می‌گوید که اصل باطن است و گویا باطن همان صداست، پس همان بهتر که نشنوم، زجرآور است. یک‌لحظه خواب می‌روم، چشم‌هایم را در حین غرق شدن می‌شنوم انگار در دهانِ وزغی غلت می‌خورد... نفهمیدم چه شد که تُف کرد، از خواب پریدم و دیگر

عقربه گذشت دیگر نگاهم نکرد. آشفته شدم؛ آنقدر که دیگر نتوانستم ماندن را تحمل کنم. رفتم که آن‌ور را با چشم نزدیک ببینم، یک قدم برداشتم. داخل شدم؛ حسی شبیه حلول! یک‌آن عطر تندی به سینهام هجوم آورد، آنقدر شدید بود که بویایی‌ام را کور کرد. اما هیچ‌کس آنجا نبود. آرام شدم. خواستم که برگردم، نشد. نشد که نشد. همین‌جا نشست‌ام و سه خفاش نوزاد سرم را گیج می‌روند. بر جمجمه‌ام شکافی شبیه رعد می‌دود نه یک رعد عادی، آنقدر ضخیم که می‌توان با آن دو ور آسمان را به‌هم بخیه کرد!

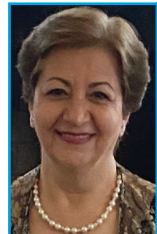
درست حدس می‌زدم، از این‌ور هم آن‌ور نحس است! هر شب که عقربه از ۱۲ می‌گذرد، آن روبه‌رو در اتاق قبلی‌ام، دو مرد کفن‌پوش با چهره‌های مسلول به دور چیز مبهمی می‌دوند. یکی‌شان نیست. احتمالاً همانی که نگاهم کرد؛ شاید هم یکی دیگر. فرقی با هم ندارند. شاید اصلاً انعکاس همدیگر باشند. من اما دیگر تعقیبشان نمی‌کنم؛ می‌گذارم به دیوانگی‌شان ادامه دهند، هر چقدر هم که بیهوده باشد.

نمی‌کنم!

تگرگ گوشت او بر پنجره می‌کوبد، پلک‌هایم را بالا می‌کشم، عقربه بر چهار ایستاده، تکان نمی‌خورد، مثل این جنین حرام‌زاده که قرن‌ها پیش قورتش دادم و هنوز در معده‌ام جیغ می‌کشد!

در آن‌ور پنجره اتاقی‌ست که تنها در ساعات خاصی ظاهر می‌شود. اتاق کوچکی که احتمالاً پنجره هم دارد؛ چون در ساعات خاصی می‌توان آن‌ورش را دید، هر چند به‌سختی. هر شب که عقربه از ۱۲ می‌گذرد، سه مرد کفن‌پوش در آن با چهره‌های مسلول به دور چیز مبهمی می‌دوند. صبح که می‌شود دیگر نه اتاقی آن‌جاست و نه رد و نشانی از آن؛ انگار به یک‌باره از زمین محو می‌شود.

یک شب حرکت آن سه را تعقیب کردم، تنها همان بود: سه جسد در تکراری حلقه‌وار و بیهوده و من همان‌طور خیره بر آنها بودم تا آنکه یکی‌شان چشم‌های کاملاً سفیدش را بر صورتم غلتاند. یک لحظه و بعد سریعاً نگاهش را برداشت. منتظر ماندم که دوباره ببینم. یک



نگارنده: نیکو

آه‌ای

چند سال دیگه مادرت می‌فرستدت تهران که بری دانشگاه و برا خودت یک خانم دکتر بشی.»
سمیه در خیال، وقتی به این قسمت از حرف‌های اعظم می‌رسید دلش یه جوری می‌شد! بعد لی‌لی کنان به خودش می‌گفت:
«یعنی منم می‌تونم آنقدر درس بخونم که خانوم دکتر بشم!»

در راه مدرسه دوباره سمیه نگاهش مات شد به نگاه اکبر پسر یدالله خان که جلوی مغازه پدرش ایستاده بود و داشت زیر چشمی سمیه را می‌پایید.

سمیه از لی‌لی باز ایستاد. سرش را پایین انداخت و دوان‌دوان خود را از مسیر نگاه اکبر دور کرد. این صحنه آزاردهنده مدتی بود که برایش تکرار شده بود. از اینکه اکبر همیشه اینجوری نگاهش می‌کرد دلخور بود. خودش هم نمی‌دانست چرا از نگاه او می‌ترسید! با دیدن اکبر یاد حرف‌های مادر می‌افتاد:

«سمیه جان تو خیلی خوشگلی! مواظب خودت باش.»

«یعنی از هانیه هم خوشگل‌تر؟»

«آره مادر! از هانیه هم خوشگل‌تر! بخدا اگه مجبور نبودم

قدم‌های کودکانه‌اش را با احتیاط طوری روی زمین خاکی ده برمی‌داشت که مبادا کفش‌ها به گل آغشته شوند. در راه مدرسه صدای مادر در گوشش زنگ می‌زد:
«سمیه جان مواظب باش کفش‌هات گلی نشه ها! اگه شد تا رسیدی خونه اول لب حوض کفش‌ها رو تمیز کن!»
حالا فرقی نمی‌کرد تابستان باشد یا زمستان.

آخرین روزهای بهاری بود و روزهای پایان مدرسه. سمیه از خوشحالی این که به زودی ده ساله می‌شود و مهرماه به کلاس چهارم می‌رود، لی‌لی کنان راه مدرسه را طی می‌کرد. لبخند جا انداخته بود روی لپ‌های صورتی‌اش. در حال لی‌لی مواظب بود دفتر و کتاب از زیر بغلش نیفتد و گلی نشود.

«سمیه جان یه وقت فکر نکنی من به خاطر روسری که مادرت قراره برای قبولی تو واسم بخره دارم باهات دیکته کار می‌کنم ها! نه! من خودت رو دوست دارم؛ تو خیلی باهوشی!»

این را اعظم ۱۸ ساله، دختر همسایه بغلی گفته بود. بعد با آب و تاب به سمیه وعده داده بود که:
«اگه همین‌جوری درس بخونی کلاس سوم که هیچ،

وجود سمیه سنگینی می‌کرد. حواس سمیه را پرت می‌کرد. وادارش می‌کرد که تند تند راه برود، بدود و کفش‌هایش گلی شود، دفتر و کتاب از دستش بیفتد. سمیه در خانه را که پشت سر بست یاد قولی که شب پیش به خود داده بود افتاد:

«از کوچه پشتی می‌رم، راهم یه خورده دور می‌شه، ولی عوضش این پسره منو نمی‌بینه! خیلی ازش می‌ترسم! یه جوروی با اون چشم‌هاش منو نیگا می‌کنه! چه خوب که چند روز دیگه مدرسه‌ها تعطیل می‌شن. من دیگه این پسره رو نمی‌بینم!»

هوای کوچه سنگین بود. با اینکه نه ابر بود و نه مه و نه باران، دل سمیه گرفته بود! حس تنهایی و غریبی قدم‌هایش را تند می‌کرد. لی لی نمی‌کرد، می‌ترسید لی لی هم حواسش را پرت کند. هنوز بوی نفس غریبه‌ای می‌آمد! اما کدام غریبه؟ هیچ‌کس که در کوچه نبود! هی برمی‌گشت و با ترس پشت سر را نگاه می‌کرد.

در ثانیه‌ای که عقربه هیچ ساعتی هنوز تیک تاک خود را تمام نکرده بود، در میان گنجی سمیه، دستی بازوی لاغر او را چسبید و کشاندش داخل خانه‌ای نا آشنا. سمیه از کجا می‌دانست که این خانه یدالله خان پدر اکبر بود! سمیه از کجا می‌دانست که اکبر هر روز از در خانه‌اش سمیه را دنبال می‌کرد و مسیر امروز را کشف کرده بود!

دست سنگین اکبر آنقدر دهان سمیه را فشرده که کم مانده بود چشم‌های عسلی‌اش از حدقه بیرون بزند! زل شد به چشم‌های حریص اکبر!

حالا فقط کفش‌ها با خاک و گل درگیر نبودند! خاک و گل و درد با هم به جانش افتاده بود! صدای بلند نفس‌های اکبر گوش سمیه را می‌خراشید و زمین زبر پوست نازکش را! شاخه‌های خشک درختی مرده چون انگشتان بلند شیطان بر بدن کوچک و کودکانه‌اش سایه افکنده بود! حرکت برگ‌های خشک درختانی دیگر آوای مرگ سر می‌دادند. سمیه از ترس چشم‌ها را بست که اکبر را نبیند.

تن را سپرد به زمین زبر بی‌روح و بی‌صدا.

سمیه هیچ نمی‌دانست چاه آبی که هر روز با بچه‌ها دور و برش بازی می‌کرد تا چند دقیقه دیگر پذیرای بدن خسته‌اش خواهد بود!

چشم‌های عسلی‌اش که در چاه باز شد، فهمید تقلای بیهوده دست‌ها و پاها به جایی راه ندارند.

از ته چاه صدا و ناله‌ای گنگ بر می‌آمد که فقط اکبر می‌شنید: «مادر جان... می‌ترسم... می‌ترسم! سطل آب رو بندازین پایین، بخدا من توی اون جا می‌شم! آهای مادر... آهای مردم... آهای!»

صبح زود راهی خونه خدایارخان بشم، خودم می‌رسوندم مدرسه، خانومش گفته هر روز ۷ صبح اونجا باشم.»

بعد مادر به چشم‌های عسلی و درشت سمیه زل می‌زد. موهای خرمایی بلندش را با دست پشت گوشش جمع می‌کرد و می‌گفت:

«نگاه به هانیه نکن مادر! اونا با ما فرق دارن، اون سه تا برادر داره که مثل شیر مواظبش هستن. اما من و تو بعد از بابات باید خودمون مواظب خودمون باشیم.» سمیه هر وقت یاد هانیه دختر خدایار خان می‌افتاد، تمام حواسش می‌رفت به پارسال تابستان که هانیه دعوتش کرده بود به باغ. یک باغ بی‌سروته. یک تاب بزرگ که سمیه از تاب خوردن با آن سیر نمی‌شد. روی تاب پاها را هی جمع می‌کرد و هی کش می‌داد، هی جمع می‌کرد و هی کش می‌داد و خود را می‌کشید بالا.. بالا.. بالاتر. از این سر باغ تاب می‌خورد به آن سر باغ! موهای نرم و خرمایی رنگش در هوا پَر می‌کشیدند از این سو، به آن سو! از آن بالا بالاها می‌توانست حتی سرک بکشد به باغ همسایه.

مادر چادر به کمر گوشه باغ خدایارخان بلند بلند هشدار می‌داد:

«مواظب باش سمیه جان نیفتی!»

و سمیه در راه مدرسه با این خیال که:

«چه خوب می‌شه اگه امسال تابستون هم هانیه منو دعوت کنه باغشون. با بقیه بچه‌ها خیلی خوش می‌گذره! آنمان نباران، گرگم به هوا، لی لی و طناب بازی.»

همه بازی‌هایی که سمیه دوست داشت و پارسال در باغ خدایارخان با هانیه و دوست‌های او بازی کرده بود. و چه حس شیرین و ماندنی بود تعریف سکینه خانوم از چشم‌هایش:

«چه چشمای عسلی خوش‌رنگی؟ دختر تو این چشمارو از کجا آوردی؟»

بازی در آن باغ بی‌سر و ته خیلی فرق داشت با بازی یه قُل دوقُل، آن هم تازه در عالم تنهایی با خودش! و باز یاد نان لواش زعفران‌زده و آن پنیر پرچرب و ماست کیسه‌ای می‌افتاد، دست رنج مادرش و سکینه خانوم در باغ خدایارخان.

آن روزها سایه‌ی بلند و لاغر اکبر از پشت سر، هیکل باریک سمیه را در خود می‌گرفت. آنقدر نزدیک به سمیه راه می‌رفت که دیگر حرف نگاه زیر چشمی نبود! حرف نفس‌های تکراری او بود! نفس‌های پر صدای اکبر بر



ایستگاه انقلاب



نگارنده:
فرزاد عزیزی کدخدایی

نوساز پرواز کرده و گوشه‌های کز می‌کنند. زن میانسالی سگش را می‌گذارد درست وسط کوچه و قلاده‌اش را باز می‌کند. دو گربه‌ی سیاه و سفید، کنار در خانه‌ای قدیمی دراز کشیده و خمیازه می‌کشند. مرد میان‌سالی پنجره خانه قدیمی را می‌بندد. عکس مادرش را بوسیده و آن را می‌گذارد کنار برگه‌های اعلامیه و با خودش می‌گوید: «م... مادر تو

از اینجا ساختمان‌های بلند تهران، در قابی که بالایش ابرهای تیره چمباتمه زده‌اند و در پایین برگ‌های زرد چنارهای پیر خودنمایی می‌کنند؛ نافرم به‌نظر می‌رسد. برقی شلاق‌وار از بین ابرهای سیاه به سمت شهر سرازیر می‌شود و صدای غرغرش تا کوچه‌ی یاران گیشا می‌رسد. دو کیوتر سفید از پشت در خانه‌ای قدیمی به سمت تراس خانه‌ای ۱- محله‌ای در شمال تهران

نمردی م؟. مگه نه؟»

پاسخی نمی‌شنود، به اتاق خوابش رفته و لباس‌های چروکش را غلط و صحیح می‌کند، پیراهن سبز مغزپسته‌ای می‌پوشد، آستین پاره‌اش را جمع کرده و برمی‌گردد پذیرایی! می‌ایستد روبه‌روی قاب: «پری ولم کرد مادر! ...یادته؟ مرتب غرولند می‌کرد و می‌گفت: از روزی که توی سومار تیر خوردی خل شدی!» گوشه چشمش را پاک می‌کند، کمربند شلوارش را چپکی می‌بندد. نفس عمیقی می‌کشد و زیر لب می‌گوید: «نه یادت نیست مادر!... سومار داغ!... سومار خونین از یاد همه رفته مادر!»

در خانه را باز کرده و بیرون می‌زند. باد موهایی جوگندمی بلندش را آشفته‌تر می‌کند، عکس اعلامیه روی در را می‌بوسد و راه می‌افتد. صدای کشیده شدن کفش‌های لنگه به لنگه‌اش در کوچه می‌پیچد. ماده گربه‌ی سیاه، بدنش را چندبار کش‌وقوس داده و میومیونکنان پشت سرش راه می‌افتد. گربه‌ی سفید نر، دمش را به سمت آسمان بلند کرده و دوباره کله‌اش را می‌گذارد روی زمین.

مرد از زن میانسال می‌پرسد: «ای.. ایستگاه ای... ان... انقلاب ک... کجاست؟»!

سگ واق‌واقی می‌کند و به چشم‌های پریشان خیسِ مرد زل می‌زند.. زن قلاده را جمع کرده و انتهای کوچه را نشان می‌دهد. مرد راه می‌افتد، گربه سیاه مثل آدم ناامیدی رو به مرد چمپاتمه می‌زند، گوش‌های گربه همراه تکان خوردن برگ‌های پایین پالتوی مرد، بالا و پایین می‌شوند.

غرش آسمان در کوچه می‌پیچد. باران تندتر می‌زند. گربه‌ها می‌دوند زیر ماشین‌های پارک شده. زن سگش را بغل کرده و می‌دود سمت درِ رنگ‌ورو رفته‌ی خانه. سگ دست‌وپا زنان خود را از آغوش زن رها کرده و از لای در می‌رود داخل.

مرد می‌رسد ته کوچه، آب باران از نوک موهایی

بلندش می‌چکد، هوا گرگ‌ومیش است. اتوبوس سبزرنگی در ایستگاه پارک کرده است. چند پیرمرد و پیرزن خود را لای لباس‌های گرم پیچیده و نشسته‌اند. روی صندلی‌های اتوبوس مسافرها با چشمانی نیمه‌باز و گردگرفته مرد را تا دم درِ وسط اتوبوس تعقیب می‌کنند. مرد نگاهی به شیب تند خیابان گیشا می‌اندازد و تابلو را می‌خواند: ای... ایستگاه ان... انقلاب.

صدای الله اکبر اذان همراه با زمزمه‌ی ایستگاه انقلاب، در گوش مرد می‌پیچد، با دست اشاره می‌کند و با خودش می‌گوید: «ت... تو اول س... سوار شو ننه!»

آنگاه سمتِ زنانه را نگاه کرده و آهسته از پلکان سمتِ مردانه بالا می‌رود. پسر بچه‌ای از قسمت زنانه به دو، وارد راهروی مردانه می‌شود و با دیدن ریش بلند و ژولیده‌ی مرد، عقب‌عقب رفته و با پشت می‌افتد کف اتوبوس...

مادرش به زحمت از مانع گذشته، بچه را بلند می‌کند و می‌گوید: «چقدر شیطونی...!؟».

بعد نگاهی به مرد می‌اندازد و دست‌پاچه بچه را بغل می‌کند. مرد دستی برای مسافرهایی قسمت زنانه تکان داده و با خودش می‌گوید: «م... مادرم می‌گه ب... بشین روی تک‌صندلی». صندلی‌ها را نگاه می‌کند و با عصبانیت می‌گوید: «ه... همه را گر... گرفتن ننه!»

آنگاه غرولندکنان خود را به صندلی دوفره‌ی پشتِ سرِ راننده می‌رساند و می‌نشیند.. دست‌هایش را چندبار به هم می‌مالد و ها می‌کند. دختر و پسر نوجوانی از در جلو می‌آیند بالا و کنار هم می‌نشینند. مرد پلک‌هایش را می‌بندد.

مردی کتوشلوااری که کیف چرمی‌اش را سفت چسبیده، سرش را از پنجره بیرون می‌برد و رو به راننده می‌گوید: «حضرت آقا پر شد!»

مرد با چشم‌های بسته آخرین الله اکبر اذان را لب‌خوانی می‌کند و از پشت پلک‌ها، به موهایی لخت و بلند پری لبخند می‌زند..

راننده هن وهون کنان بالا می آید. چند قطره باران افتاده است روی صندلی اش. صدای غرولندش با رعدوبرق آسمان یکی شده و برای لحظه ای خواب را از چشم همه می پراند. مرد کفش های لنگه به لنگه اش را می اندازد نوک پایش و می پرسد: «ک... کی می رسیم ان... انقلاب؟!»

راننده بی آن که جوابی بدهد لنگش را می کشد روی صندلی و پنجره را می بندد. پیر زنی می گوید: «شب شد ننه!»

راننده می نشیند، دکمه ی استارت را فشار می دهد. صدای خخخخخِ موتور در اتوبوس می پیچد. راننده طلبکارانه می گوید: «زکی...!»

نگاهی به سقف می اندازد، دستش را می گذارد روی دکمه و آهسته فشار می دهد... روشن نمی شود. با مشت به فرمان می کوبد. نگاهی به مسافرها می اندازد و می رود پایین. مرد پلک هایش را روی هم می گذارد. مادرش می آید جلو ی چشمش و اخم کنان دور می شود. باد سردی در اتوبوس می پیچید. هوای داخل اتوبوس سردتر می شود. مسافرها یکی یکی پیاده می شوند. مرد پلک هایش را باز می کند. دُوروبرش خالی شده است. سراسیمه پایین می رود. راننده پای در اتوبوس ایستاده و به تک تک مسافرها پوزخند می زند. مرد به اخم وسط چشم های سیاه راننده نگاهی می اندازد و می گوید: «ان... انقلاب... چ... چی. شد؟!»

راننده تسمه ی کمربندش را سُرمی می دهد روی شکمش و نگاهی به سرووضع مرد می اندازد: «ماسید جونم! تو هم برو خونه... برو تا هوا تاریک نشده... برو تا سرما نخوردی...»

مرد میانسال تسبیحش را می چرخاند: «م... مادرم را ن... ندیدی؟!»

راننده اخم کنان می گوید: «می گم خونه است.»

مرد با تعجب می گوید: «پ... پس اونم د... دیگه م... مسجد ن... نمی ره؟!»

راننده سری تکان می دهد و می گوید: «ننه دیگه... نمی ره...»

مرد که معلوم نیست گونه اش به خاطر سرما یا خوشحالی گل انداخته است، کفش های لنگه به لنگه اش را جابه جا می کند و راه می افتد.

هوا تاریک است. نور لامپی از لای شاخ های خشک درخت های چنارِ کوچه دزدکی سرک می کشد و برگ های قهوه ای و خیس کفِ کوچه را روشن می کند. صدای سُرخوردنِ کفش های مرد در کوچه می پیچد، گریه ی سیاه از زیر ماشین بیرون آمده و دُمش را به سمت آسمان می گیرد. گریه سفید میومیوکنان پشت سر مرد راه می افتد.

کمی بعد کبوتری سفید جلوی درِ خانه ی پیرزن می نشیند. مرد با دیدن عکس خیس اعلامیه ی مادرش، روی آسفالت کوچه می نشیند. بعد آهسته ولو شده و پلک هایش را روی تاریکی آسمان می بندد. مادرش می آید بالای سرش: «دوباره مثل بچه ها خودتو لوس کردی پسرم؟!»

و چند بار قربان صدقه اش می رود. مرد با صدای بلند می گوید: «پ... پس تو هم دی... دیگه مس... مسجد نم... نمی ری ننه؟!»

ماشینی با سرعت در کوچه تاریک می پیچد. پس از چندی صدای قیژ ترمزی می نشیند روی دیوارِ خانه. اعلامیه خیس می افتد. کبوتر وحشت زده پرواز می کند. لاستیک های ماشین روی برگ های خیسِ کوچه لیز می خورند، جلوی ماشین کوبیده می شود به تنه سرو کوچه. در انتهای ردّ طولانی لاستیک ها، گریه ها میومیوکنان دُور جنازه ی خونین مرد میانسال می چرخند.

کمی دورتر، ابرهای سیاه و سفید همچنان بر آسمان شهر شلاق می زنند و اتوبوسِ خط انقلاب، در هوای سرد و تاریک ایستگاه، کجکی به خواب رفته است.



نگارنده: عطیه بانانزاد

نفر بعدی

دهشناک^۲ میان خواب و بیداری ترس را عضو همیشگی این بدن آغشته به اضطراب کند حس می‌کردم.

با حس خفگی شدید از خواب پریدم، میان تاریکی اتاق که با نور کم‌سوی چراغ خواب قدیمی سایه‌ای از

روشنایی را القای کرد تلفن همراهم را برداشتم و به او پیام دادم:

سلام.

پاک کردم.

حالم خوب نیست.

پاک کردم.

بهت احتیاج دارم.

پاک کردم.

۲- وحشتناک .

گشین، نیمه‌های صبح، تهران

صدای نفس‌های به شماره افتاده ام که سنگینی دم و بازدمش در طول شب روی ریه‌هایم حس می‌شد

سکوت مطلق فضای اتاق را شکسته بود. بغض سنگینی که نمی‌دانم تار و پود به‌هم‌پیچیده ذهن پریشان

و آشفته در خفقان سیاهی شب بود یا فریادهای سکوت در درون خفته، همچون حیوان درنده‌ای به تک‌تک سلول‌های وجودم حمله‌ور می‌شد.

قطره‌های عرق روی پیشانی‌ام را حالا میان انگشتان دستی که بر روی لب‌هایم قفل شده بود مبادا نعره‌های

۱- نام کردی دخترانه .

کجایی؟ نگرانتم... نگرانتم... نگرانتم..... نگرانتم

هیچ‌گاه پاسخی برای پیام‌های ارسال‌شده در جعبه دریافت تلفن همراهم نمایان نشد. تب ۴۵ درجه درگیر شده با رگ به رگ سلول‌های وجودم و لرزِ رخنه کرده به استخوان‌هایم معجونی ساخته بود که می‌توانست هر آدمی را به راحتی به قعرِ مرگ برساند. مثل جنازه‌ای بی حرکت روی تخت خوابیده بودم. پتو را روی خودم کشیدم، زل زدم به صفحه تلفن همراهم و منتظر برای شنیدن صدای زنگ تماس.

اما با شنیدن صدای آلارم هشدار ساعت قدیمی مادر بزرگ که خبر از طلوع خورشید می‌داد فهمیدم سیاهی شب را به سپیدی صبح رسانده‌ام.

نیوان،^۳ یک هفته بعد، اورامان^۴

آن روز با روزهای عادی فرق داشت. ترس یا وهم اتفاق؛ اتفاق آن حادثه ننگ و سیاه که تا ابد زخمش داغ شد روی سینه‌ام و خونش شد. رنگ تمام نقاشی‌های نیمه‌کاره کشیده شده با دست‌های گشین و تابلو شده روی دیوار اتاقم.

میان دغدغه‌های هیچ کدامان حرف از رفتن و دل کندن جایی نداشت؛ اما در این یک هفته‌ای که نبود و نخواستم باشد،

خیلی چیزها عوض شده بود. حالا بیشتر از هر زمان دیگری اوهام داشتم از ردپای باقی‌مانده میان برف‌های سنگین رشته‌کوهی که نشان می‌داد پاهایی با بار سنگین کول شده بر دوشش از این مسیر گذشته، تک‌تک قدم‌هایی که برای پیمودن ابتدا تا انتهای آن کوه بلند برمی‌داشتم، حس می‌کردم.

زمین زیر پاهایم سست‌تر از چیزی است که قله‌اش آغوشش را برایم باز کند.

این داستانِ عظیمِ کهن حرف یک شب و دو شب نبود، ترس در وجود من بچه کوهستان نبود، اما بعد از

بانگ پسر بچه محلی:

«یک کولبر میان برف‌ها گیر افتاده... یک کولبر

۳- نام کردی پسرانه .

۴- منطقه ای کوهستانی در شهر کرمانشاه .

میان برف‌ها گیر افتاده.»

فکر لعنتیش در ذهنم پیچید، آن لحظه تکرارِ مکررات بود، تکرار تمام سال‌های جا مانده در گذشته که

عادت هر روزمان شده بود خداحافظی و کم شدن یکی دیگر از میان ما در ابتدای مسیرِ سختِ کوهستان.

ولی... ولی... این بار میان دست‌های خودم، چنگ زده به آغوش خودم جان داد.

میان ثانیه‌های محو شدن صدای نفس‌هایم در گوشم دیدم همه لحظات سکونِ مُمدّ حیاتم را که تار به

تار موه‌های مادرم سفید می‌شد، دیدم سیاهی شب چشم‌های گشین را که بعد از آخرین نفس و شنیدن

خبر رفتنم همیشه غم‌بار بود. دیدم همه بوم نقاشی‌های نیمه‌کاره‌ای را که پس از آن روز تنها رنگش

سیاه بود و سیاه.

من نمی‌خواستم نفر بعدی باشم، من... نمی‌خواستم کولبر بعدی باشم.

گشین، طلوع صبح، تهران

همه طول این مدت به انتظار گذشت و با تماس ساعت هشت صبح روز آخر هفته‌ای که بدون هیچ سلام و

احوالپرسی در یک جمله خلاصه می‌شد نگرانی مهیب‌تری انداخت به ذهن فسرده‌ام، نگرانی از چرایی حضور

او در تهران، از بی‌خبر و بی‌مقدمه آمدنش، از....

گفت: «میدون اصلی شهر باش.»

این میدان اتفاقات زیادی را از سر گذرانده است. چه آن روزی که بعد مهاجرت به تهران برای اولین بار زیر

همین میدان، محل قرار عاشقانه‌مان بود و قلبم به تپش افتاد، چه حالا که نمی‌دانستم دفعه آخری است که

شاهد قرار ماست.

خیابان‌ها غلغله بود. هر طرف چشم می‌انداختی چند نفر را می‌دیدي که هر کدامشان برای خودش فریاد

بفهمم یکی نیست.
حرف این دل و این چشم.

نیوان، شش ماه بعد، اورامان

گشین هیچ‌گاه به زبان نیانورد در مسیر میدان اصلی شهر تا بیمارستان و شب‌هنگام‌های پس از آن چه بر

او گذشت که حالا نفر بعدی بودن برایش معنا پیدا کرده بود، حتی بیشتر از من.

راه دیگری برایم نمانده بود، همه درهایی که روزی فکر می‌کردم کلید قفل‌هایشان را دارم؛ یکی پس از

دیگری داشت به رویم بسته می‌شد. درمانده و عاجز‌تر از این حرف‌ها بودم که مغزم بتواند تفکر کند و

خط بکشد میان درست و غلطش. انتخاب برایم معنا نداشت مثل تمام سال‌های جامانده در گذشته که

طعم گس انتخاب حتی یک‌بار هم روی زبانم ننشسته بود.

من حتی گشینم که تنها همدم همه روزهای پوچ و بی‌معنای زندگی‌ام بود بدون اینکه اسمش با جوهر

مشکی دستان لرزان پیرمرد محضرخانه‌چی بیاید روی ورق‌های سفید این شناسنامه لعنتی داشتمش چون

آن آدمی که اسم پدر را در زندگی گشین یدک می‌کشید. همه عمر ستون زندگی‌اش از میان کتاب‌های

قطوری که ورق‌به‌ورق و خط‌به‌خطش نظریه‌های بقای داروین^۵ را یادآوری می‌کرد، بنا شده بود تا شعار

همیشگی زندگی «هر موجودی سازگاری بالاتری داشته باشد شانس بقای بالاتری دارد.»^۶ به باد فراموشی

سپرده نشود و حالا من، نیوان، با معادلات ذهنی «زندگی فقط عشق است و نه منطق» تنها طوفانی بودم

که می‌توانستم دیوار مستحکم مقاومتش در مقابل خواسته بی‌ربطم را فرو ریزم. پس خواسته یا ناخواسته

۵- زیست‌شناس و زمین‌شناس انگلیسی .

۶- یکی از نظریه‌های داروین .

اعتراضی سر می‌داد. نمی‌دانم چرا ناگهان همین امروز همه جمعیت با هم هجوم آوردن، انگار دلشان

آشوبی شده بود که خاموشی نداشت. اصلاً شاید سوگواری قبل مرگ ما را می‌کردند، خودم را رساندم بهش.

گفتم: «نمی‌بینمت، نمی‌شنومت.»

سرم را برگرداندم و بدون هیچ نطق اضافه‌ای زبانش به حرکت افتاد:
باید بار سفر بندیم.

با هر کلمه‌ای که به زبان می‌آورد می‌شد اضطراب بیشتر را در چشم‌هایش دید.

گفت: «همین وقتِ نزدیکِ به حال که باید مهاجرت کنیم به یک غربتِ همیشگی مثل همه آدم‌های شرقی

غمگین همیشه بی‌سرزمین.»

شوکه شدم؛ از شدت هیجان زبانم روی بی‌کلامی قفل کرده بود. تا آدم دهان باز کنم به چرایی این فکر

و گفتار نشد. نتوانستم. سرم حس سنگینی داشت. شده بودم آدمی که روح از بدنش جدا شده و دیگر هیچ اختیاری ندارد.

همه بدنم لحظه‌به‌لحظه بی‌رمق‌تر می‌شد. میان آن همه آدم و شلوغی و فریاد، حس می‌کردم آتشی پرده چشمانم را پوشانده که در

همه سطح شهر می‌شد نظاره‌گرش بود. گفت و شنیدم، گفت و شنیدم، وسط زمستان استخوان‌سوزی که دانه‌های سفید برف

داشت می‌نشست روی موهایمان. تمام بدنم شده بود کوره آتش از شدت گرما. تحمل نداشتم روی پاهایم بایستم.

کاپشنم را درآوردم و نیوان گفت: «باید رفت. دیگه مطمئن‌تر از هر زمان و وقت و غروب خورشید به شب نرسیده‌ای هستم که باید گذشت از این خاک و رفت.»

حس می‌کردم تمام بدنم خالی از خون شده، بین بیهوشی و رمق‌های آخر نفس کشیدنم هیچ چیز نفهمیدم جز ناله‌های بی‌وقفه نیوان که

نمی‌دانست چه بر سرم آمده، داشت از نظرم دور می‌شد و من مست آن چشم‌های فیروزه‌ای بودم که حتی یک‌بار هم زل نزد به چشم‌هایم مبادا

این تنها راهی بود که باید انتخاب می‌کردم. من نمی‌خواستم نفر بعدی باشم.

گشین، شش ماه بعد، تهران

بعد آن روز وهم‌آلود؛ خوابیده روی تخت بیمارستان لحظه لحظه در چشم‌های نیوان چهره آدم‌هایی را می‌دیدم که مدام در سرم صدای فریادهایشان می‌پیچید. میان هر خشم و آه و بغض پدرم می‌دیدم تمام

اشک‌هایی که معنای نگرانی از آینده را می‌داد. میان هر کلام سرزنش‌آمیز مادرم می‌دیدم همه آن

مادرهایی را که حتی فرصت نکردند قبل از سپردن جسد بی‌جان فرزندشان به خاک سرد از او خداحافظی کنند.

نمی‌دانم بعد از بیهوشی‌ام چه شد، کی من را آورد بیمارستان، نمی‌دانم تا چند طلوع و غروب خورشید دیگر میان کابوس‌های شبانه‌ام ردی از آن روز شوم که اشتباه در تقویم تاریخ زندگی‌مان ثبت شد، پیدا می‌شود؟

و چرا، چرا ما اصلاً میان آن همه آدم پریشان و سردرگم باید به ساختن زندگی‌مان فکر کنیم؟ شش ماه گذشت و همه این شش ماه سخت‌تر از دل‌کندن از خاطراتی که مدام در ذهن بی‌قرارت مرور می‌شود سخت‌تر از دیگر ندیدن و قدم نزدن در خیابان‌هایی که همه عمرت کوچه به کوچه و قدم به قدمش برایت خاطره است، سخت‌تر از به یاد فراموشی سپردن هویت و گذشتن از ریشه‌هایت، گرفتن حکم رضایت از پدری بود که معنای نفر بعدی را در هیچ لغت‌نامه‌ای پیدا نمی‌کرد.

پدر از حضور نیوان در زندگی من خبر نداشت. پدر از همراهی نیوان با من در تمام طول پرواز خبر نداشت.

پدر حتی از ساعت رزرو بلیط پروازی که قرار بود بگیرم خبر نداشت.

تصمیمم را گرفته بودم، بدون رضایت هم باید می‌رفتم. صبح اولین روز از ماه پنجم رفتم. بانک و تمام پولی که پس‌انداز داشتیم برداشت کردم. سه بار، چهار بار، پنج بار شمردم و هر بار یک نتیجه؛

این پس‌انداز برای رفتن یک نفر کافی بود. نیوان

خیلی مطمئن از هجرت بی‌پول حرف می‌زد. اولین باری بود که آنقدر مطمئن از گفته‌هایش می‌دیدمش. برایم از رفیق دوران دور که تمام سال‌های باهم‌بودنمان هیچ‌وقت حرفی از او در میان نبود گفت. اویی که خود مهاجر غربت دیده است و در این وقت اکنون گرفتاری پول‌نگفتی را به رسم امانت به نیوان سپرده برای گذران امور رفتن ولی نخواستم و نتوانستم بینم اختلافی را که میان دروغ برگفته‌های زبانش و صداقت بر چشمانش بود.

هر روزی که می‌گذشت دلبستگی و وابستگی‌ام کمتر می‌شد. روزهایی که ثابت کرد تمام سال‌های جامانده در گذشته و خاطراتش شده سی کیلو باری که دو چمدان بیشتر نیست.

همه کارهایمان با هم بود. سفارت رفتن‌هایمان، مصاحبه‌هایمان، رفت‌وآمدهایمان، ولی فاصله بینمان شد ایمیلی که برای من آمد و برای او نه. ایمیلی که می‌توانست حداقل سه‌ماه نیوان همیشه باهوش‌تر از من باشد.

تقاضای پذیرش از بهترین دانشگاه شهر رؤیایمان برای بار دوم، سوم، یا چهارم حداقل دو فصل دیگر از سال باید عقربه‌های ساعت را می‌چرخاند تا دوباره پیش هم باشیم.

به او گفتم: «برای بار آخر، شام آخر می‌خوام ببینمت.»

- گفت: «انقلاب^۶ خوبه؟»

- گفتم: «دلی که انقلابه... ولی عصر^۸ باش، دم لبو فروشیه به یاد گذشته‌ها، ساعت چهار اونجام. مثل همیشه دیر رسید. ساعت شش، نمی‌دانم چند بار ولی عصر را گشتیم.

یک بار، دوبار، سه بار، شاید آن قدری که دیگر با چشم‌های بسته هم می‌توانم مسیر را درست بروم.

نمی‌دانم چرا همیشه انتهای داستان ما به ولی عصر و درخت‌های فرسوده‌اش ختم می‌شود. ساعت شده بود ۴ بعد از نیمه‌شب، یک پاکت بهم^۹ از جیبم درآوردم و خودم روشنش کردم و گذاشتم گوشه‌ی لبش.

- بکش

۷- نام خیابانی در شهر تهران در کشور ایران.

۸- نام خیابانی در شهر تهران در کشور ایران.

۹- مارکی از یک نوع سیگار است.

به منزلگاه، در آغوش گرفتمش و اشک ریختم. با دستان زمخت و پینه‌بسته که همیشه من را یاد پدر بزرگم می‌انداخت موهایم را نوازش کرد و آهسته در گوشم زمزمه کرد:

اگه یک روزی میان همین روزها چیزی شنیدی که خبر مرگبار یک حادثه بود به زندگیت ادامه بده.

حرفایش ترس را در وجودم انداخت، محکم‌تر به آغوش کشیدمش، چشم‌هایم را بستم و به صدای نفس‌هایش گوش دادم، زمزمه کرد:

به زندگیت ادامه بده.

تپش قلبش آن قدر شدید شده بود که هر لحظه تپیدنش را احساس می‌کردم، نسیم خنکی بر صورتم وزید و احساس سرما کردم، محکم‌تر در آغوشم فشردمش و سرم را گذاشتم روی سینه‌اش. اولین بار بود که حرکت تک به تک انگشت‌هایش را لابه‌لای موهایم حس می‌کردم، دست‌هایش را گرفتم میان دست‌هایم و محکم چسباندم به صورتم، آن قدر داغ بود که گرمای عجیبی میان رگ‌های دست‌های یخ‌زده‌ام جریان پیدا کرد. صورتم را گرفت روبه‌روی صورتمش و زل زد به چشم‌هایم و آهسته گفت:

«خیلی دوستت دارم.»

تمام این سال‌ها همیشه مطمئن بودم بیشتر از من دوست داشتن را فهمیده، بیشتر از من عاشقی کردن

را بلد است، حتی بیشتر از من، من را بلد است ولی... ولی وقتی اولین بار به زبانش می‌آید و پژواکش میان مجراهای گوشت می‌پیچد حسی دارد که مثل همه اولین‌ها حک می‌شود گوشه ذهن‌ت هر چقدر هم تشویش داشته باشی. چشم‌هایم تا طلوع فردا خواب را پس می‌زد، ذهن پریشانم شده بود مثل یک دستگاه ویدئو پلی‌رکه دائم‌الزمان لحظه‌به‌لحظه گذشته‌ها مانده در خاطرات را مرور می‌کرد و خواب را از چشمانت می‌گرفت.

نیوان، قبل از روز رفتن، پاسی از شب

تمام خیابان‌هایی که بارها قدم به قدم هم از آنها گذر کرده بودیم، برایم حس و حال غربت را دارد. حس آدمی را دارم که تمام خاطراتش را

- دلی که زمستونه بهمین می‌خواد چی کار؟

- بگی بی‌من نرو، نمی‌رم.

- تنها رفتنت انتخاب من و تو نبوده که رفتنت باشه.

- پس بخون.... خوند:

باز آ ببین در حیرتم بشکن سکوت خلوتم

چون لاله تنها ببین بر چهره داغ حسرتم

ای روی تو آینه‌ام عشقت غم دیرینه‌ام

باز آ کنون در این بهار سر را بنه بر سینه‌ام^{۱۰}

صورتش پشتِ دودِ سیگاری که پخش می‌شد سمتم محو شده بود، نمی‌توانستم درست ببینمش ولی می‌دانستم چشم‌هایش غبار گرفته.

- امشب پیچاپیچ موهات در چشم‌هام کودتایی کرده که باید ثبتش کرد کودتای آخر.

چهارمین بهمین را برایش روشن کردم.

- نرم فراموشم کنی، من اگه فراموشت کنم می‌میرم

- فراموشی یک عادت، هیچ‌کس تا حالا به خاطر عادت‌های زندگیش نمرده که تو دومیش باشی؛

ولی می‌دونی فرق من و تو با بقیه عاشقا چیه؟ (توی صورتم زل زده بود). بقیه نمی‌دونن آخرین

خداحافظی کدومه. (مکت) ما می‌دونیم، که بتونم یک دل سیر نگاهت کنم، که حسرتش نمونه به

دل، که هر یک یک روزش یک سال نگذره برام. حرف آن شبش معنی دیگری می‌داد، ترس عجیبی

افتاده بود بر دل، انگار قرار بود یک اتفاقی بیفتد و من از آن بی‌خبر بودم. دل آ شوب شد، نزدیک

خانه در کوچه‌ای که هیچ‌کس و هیچ‌چیز جز سیاهی شب نظاره گر ما نبود، آخرین خداحافظی

تا اولین دیدار بعدیمان، از آینده‌ای که انتظارمان را می‌کشید خبر نداشتیم.

برای اولین بار؛ آره برای اولین بار بدون وهم از نگاه‌های سنگین چشم‌هایی که غریبه‌ای

بیش نبودند بدون اندیشیدن درباره سخنانی که چند روز بعد مهمان لب‌های غریبگانی که ما را

دیده‌اند خواهد شد.

بدون هراس از فهمیدن و نگاه غضبناک پدر برای ردپای حضور نیوان در زندگی‌ام بی‌اطلاع از او،

بدون غلبان حس مجرم بودن به جرم عاشقی در بندبند وجودم، در میانه کوچه باریک نزدیک

۱۰- تصنیفی قدیمی با نام بهار دلنشین که شاعر آن بیژن

ترقی است و بارها باز خوانی شده است.

- به حکم معامله جونت در ازای ورود به منطقه ممنوعه
- نه
(سکوت)
- به نفر بعدی نبودم
- به نفر بعدی نبودنت..... به..... با هم تمومش می کنیم
- برگ آخره
- هر چی که باشه این راه.....
- می خوام ...
- می خوام سر مرگ و زندگی قمار کنم... یک شب لبه تیغ بودن بهتر از یک عمر از ریسمان پوسیده آویزون بودن و هر لحظه مرگ رو به چشم دیدنه.
اصرارها و پی گیری های بیش از حدش، این لجبازی کودکانه اش که همیشه باعث به کرسی نشاندن حرف خودش می شد، مناسب ترین و بی خطا ترین عامل برای به هم ریختن اعصاب و ذهن درونی هر فردی است.
اما من با هر بار تکرار این رفتارها بیشتر حس عشق را در لحظه لحظه تپش قلبم حس می کنم و تسلیمش می شوم. این بار هم نتوانستم مقاومت کنم و مجبور شدم به خواسته هر چند نامعقولش تن بدهم.
چند روز بعد... چند روز بعد... اون لحظه رسید.

گشین، چند روز بعد، کشتی مهاجران

چند ساعتی بود سوار کشتی شده بودیم، کنار آدم هایی که هر کدام قصه خودش را داشتند. دانشجوی سربازی نرفته ای که می خواست آینده اش را بسازد، نوزاد آرام گرفته در آغوش مادرش که بدون اختیار پا به این دنیا گذاشته و شده شرقی غمگین؛ مرد شهردر شهرکه هیچ کس نمی دانست چرا این راه را پیش گرفته؛ زن جدا شده از همسرش که فقط می خواست کنار فرزندش باشد. پسر نوازنده ای که قبلاً بارها در سالن های شهر اجراش را دیده بودم و توانسته بود در این مدت کوتاه با صدای قشنگ و گوش نوازش خودش را محبوب دل هایمان کند.

در کوچه پس کوچه های شهر جا گذاشته. من امروز لیخند به زندگی را میان عکس های کهنه و قدیمی سال هاست در قاب های روی دیوار خاک می خورد فراموش کرده ام. امشب تنها تر از همیشه با کت چرم یادگاری از تو بر تنم که گرمایش را بر چوب لباسی اتاق خواب به باد فراموشی سپرده است به سوی راهی می روم و سرگذشتم داستانی است بی پایان و نامعلوم، راهی که هیچ بازگشتی ندارد. بزرگ ترین عادت این روزهایم به یادگار گذاشتن دلم میان قلب تویی است که تمام ثروت زندگی ام هستی.

این صحنه برایم دور از تکرار نیست، سه سال گذشته، همان روزی که شهر غریب نواز تهران قدرتش بیشتر از اورامان پر از نگفته ها بود و تو را از نقطه صفر مرزی ربود، دلم را میان قلبت جا گذاشته ام.

همه این جملات را در تلفن همراهم تایپ کردم تا برای آخرین بار حرف دلم را به او بزنم، قبل از اینکه انگشتم دکمه ارسال را لمس کند، صدای آشنایی به گوش رسید.

- می دونستم یکی نیست، حرفی که می چرخونه زبونتو با فکری که می شه خوند از نگاهت.
سرم را برگرداندم و حس کردم حضور همیشگی گشین را.

- گفت: مطمئن بودم یک راه سومی هست که نمی آد بین کلام به زبونت، که قراره بری و من بی خبر موندم

ازش، که می دزدی از من چشمهات رو تا نبینم دروغ میان نگاهت رو. سر از پا نمی شناختم برای حس کردن دوباره حضورش کنارم؛ اما تحملش از دستم خارج بود که برای خودخواهی خودم مجوز ورودش به این بازی پیچیده و راه مبهم را صادر کنم. همیشه باهوش و ذکاوت بود و با یک نگاه، درست و غلطم را می فهمید.

- من وارد بازی شدم که می دونم حتی اگر آخر بازی باخت نباشه قمار زندگیته

- می ارزه؟

- به چی؟

- به خراب کردن همه پل های پشت سرت

- نه

- به رفتن و باختنش

- نه

می‌گوید که تمام سحرگاه‌های به انتهای شب رسیده را صرف کشیدن نقاشی‌های نیمه‌کاره می‌کند. دختری که دیوارهای اتاقک چوبی او پر است از نقاشی‌های به اتمام نرسیده.

شاید خودش باشد همان گشینی که در روزگار کهن به وقتِ روزهای بی‌امیدی و سیاهی متخصص متبحری بود در به‌نمایش گذاشتن. گشین تنها کسی بود که پناهش به وقتِ سرگردانی کشیدن چهره آدم‌هایی بود رها و آزاد.

نمیدانم چند روز و ساعت و سال دیگر باید صدای موریانه‌هایی را که شبانه‌گام حمله‌ور می‌شوند به چوب‌های باقی‌مانده کلبه محزون برای میل وعده غذایی تحمل کنم، نمی‌دانم چند ظهرِ گرم تابستانِ دیگر با بازوان قوی هیکل و سن سی و اندی سال درحالی که شعله‌های سوزان آفتاب مستقیم بر دو چشمم می‌تابد باید ساعات طولانی در صف‌های طویل بایستم و درحالی که درد شدید زانوهایم به‌طور ممتد دل‌زده و خشمگینم می‌کند؛ لبخندی به نشانه رضایت و سرمستی از سیب‌زمینی آب‌پز برای سیر کردن اعضا و جوارح بدنی که دیگر چیزی جز پوست و استخوان از آن نمانده بر لب‌هایم نقش ببندد. نمی‌دانم برای چند روز دیگر بابت تخلیه محتویات معده‌ام باید از دعوای خونین میان اولین و آخرین نفر بودن در صف جان سالم به‌در ببرم، حتی نمی‌دانم چند صباحِ دیگر از اوهام حمله‌های گاه و بی‌گاه آدم‌های ناشناس اندک‌دارایی خود را در آغوش گرفته و به خواب نه‌چندان عمیق بروم. آدم‌های زیادی را نظاره‌گر بودم که از این جهنم‌رهایی جسته‌اند. هر شب با رؤیای روزی که دست‌های گشین را در دستانم فشرده‌ام و یک بار دیگر میان باران‌های بهاری قدم می‌زنیم، تحمل می‌کنم و نمی‌دانم شهر رؤیایها چند طلوع و غروب دیگر که بگذرد آغوشش را برایمان باز می‌کند؛ ولی من هنوز هم در پاسخ به هر بار پرسش

تکراری علیتِ حضورم که لفظِ چرا آغازگرش است تنها یک پاسخ در ذهنم می‌گنجد.

نمی‌خواستم نفر بعدی باشم... من نمی‌خواستم کولبر بعدی باشم.

دختر و پسری که مطمئنم آن روز در میدان آزادی حضورشان را حس کردم، همان لحظه‌ای که دست در دست تعدادی آدم ناشناخته می‌رفتن و با نگاه عدم حضورشان را در خیابان‌های شهر اعلام می‌کردند؛ جوانی که مقابل چشم‌های خودم از لابه‌لای نگاه‌های همگان ناپدید شد و هیچ‌کس نمی‌داند در این مدت هر چند کوتاه کجای این کره خاکی بوده و چه از سر گذرانده، تا منی که تمام چند ساعت را بدون کوچک‌ترین دغدغه ذهنی و خیال آسوده گرمای دست‌های نیوان را میان تک‌تک انگشت‌های دستم حس می‌کردم؛ همه ما تنها یک کوله‌پشتی داشتیم که سنگینی بار داخلش شده بود داشته‌ها و نداشته‌های چند و اندی سال عمرمان با یک هدف مشترک. نمی‌خواستیم نفر بعدی باشیم.

صدای گرگ و میش ناگهانی هوا من را می‌ترساند، تکان‌های ناگهانی و سهمگین که عظمت کشتی میانش گم شده بود دلهره می‌انداخت به وجودم، به هر طرفی که سر می‌چرخاندم آدم‌هایی را می‌دیدم که نفس‌هایشان در سینه حبس شده بود و زیر لب دعای نجات‌یافتگی از قعر مصیبت می‌خواندند، صدای دعوا و ناسزاگویی صاحبان کشتی و ناخدا و دیگران هر لحظه بلندتر می‌شد و من در این لحظات آشفتگی و وهم فقط یک جمله در ذهنم مرور می‌شد؛ احمد شاملو^{۱۱} گفت: «هیچ کجا و هیچ زمان فریاد زندگی بی‌جواب نمانده است.»

نیوان، کمپ پناهندگان

یک سال از آن روز مرگ‌بار و وحشتناک می‌گذرد. اخبار و روزنامه‌ها اعلام کردند بین همه مسافران کشتی دو نفر تنها آدم‌هایی بودند که شانس دوباره زندگی به آنها رو کرده. دو نفر... دو نفر، چرا من؟ هر بار جز به جز آن ماجرای تلخ و سیاه را مرور می‌کنم فقط خودم را می‌بینم؛ تنها و دورافتاده از یک کشتی به‌گل‌نشسته وسط قعر دریا.

نمی‌دانم نفر دوم گشین بوده یا نه، فردی که از کمپ دیگری به‌تازگی به کمپ ما انتقال پیدا کرده در میان داستان‌های شبانه از دختری



نگارنده: غزال امیری

زخم سفید

ایستاد: «چقدر گرفتیش؟»

- هفت پیش، دویست و پنجاه.

- گرون نیست؟

- گرون؟ نه فکر نمی‌کنم. شایدم باشه. نمی‌خوای

کفشاتو در بیاری؟

ماریا کفش‌ها را همان‌جا جلوی در ورودی گذاشت،

شوان چراغ‌ها را روشن کرد. ماریا دوباره به

خانه نگاه کرد؛ دو اتاق تو در تو، هال کوچک و

آشپزخانه با کابینت‌هایی یکدست سفید.

- ولی خوبه، پنجره‌هاش بزرگن. چقدر پنجره‌هاش

بزرگن.

شوان کوله‌پشتی را جلوی پای ماریا گذاشت، بعد

وارد یکی از اتاق‌ها شد و چند تا کلید برق را با

هم زد. اتاق‌ها روشن شدند. شوان کلید بعدی را

زد و حیاط روشن شد. ماریا سر برگرداند سمت

حیاط و سایه‌ی درختی را دید و پایین‌تر بدن

نیمه‌کاری مجسمه‌ها. چند قدم جلوتر رفت و

کوچه‌ها خفه و تاریک بودند. شوان دست‌هایش

توی جیب‌هایش بود و با کمی فاصله جلوتر راه

می‌رفت. کوله‌پشتی را روی پشتش جابجا کرد و

نگاهی به پشت سرش انداخت: «دفعه بعد اگه

تنها اومدی از اینجا نیا، از خیابون اصلی بیا.»

ماریا سرش را تکان داد: «باشه.»

شوان داخل کوچه‌ای شد که آن هم تاریک بود.

یک تیر چراغ برق در انتهای کوچه می‌تابید.

شوان جلوی در خانه‌ای ایستاد. ماریا قدمی به

عقب برداشت، سرش را بلند کرد و به ساختمان

نگاه کرد: «اینه؟»

شوان سر تکان داد.

- اینجا زندگی می‌کنی؟

شوان کلید انداخت: «آره.»

- قدیمی نیست؟

- بذار بریم داخل، حالا می‌بینی.

شوان در را باز کرد، ماریا وارد شد و همان‌جا

گفت: «گفتی چند گرفتی؟»
شوان داخل آشپزخانه بود، از همان جا گفت:
«هفت پیش، دویست و پنجاه.»
ماریا به دوروبرش نگاه کرد، سرتاسر دیوار دو تا

اتاق از پرده‌های بزرگ پوشیده شده بود و روی زمین
پر از کاغذهای خط‌خطی و اسکیس بود. روی زمین،
روی یخچال، کف زمین، کنار رختخواب‌ها، بالای
سینک ظرفشویی، همه‌جا پر از کاغذ و رنگ و
یونولیت بود. شوان چهارپایه‌ای آورد و گفت: «تو
بشین، من اینجا رو ردیف کنم.» و رفت سمت
آشپزخانه. در یخچال را باز کرد و گفت: «ماکارونی
هست، با یکم کباب تابه‌ای.»

ماریا کوله‌پشتی را روی زمین کشید و به چارپایه
تکیه داد و گفت: «فرق نمی‌کنه.»
شوان ظرف‌های غذا را بیرون کشید و روی گاز
گذاشت. بعد به حال آمد و سه‌پایه را عقب برد و
روزنامه را روی قسمتی از کف خانه که خالی کرده
بود پهن کرد: «دفعه قبل هم که اومدی حالت
خوب نبود، جاده بهت نمی‌سازه.»

ماریا نگاهش کرد و گفت: «خوبم. خوب می‌شم.»
به تابلوی نیمه‌تمامی که روی سه‌پایه بود نگاه
کرد و پرسید: «این کیه؟» شوان گفت: «سفارشه.
قرار بود دیروز بیاد بیره.»
ماریا دستش را عقب کشید: «یعنی تموم شده؟
پس چرا...»

شوان به ماریا نگاه کرد، بعد تابلو را بیرون کشید
و جلوی صورت او گرفت. برشی از تصویر یک
مرد که جای یکی از چشم‌ها خالی بود. ماریا
نگاهش را از تابلو برداشت و به شوان نگاه کرد:
«می‌شناسی ش؟»
شوان تابلو را برگرداند و نایلون سیاه را دوباره روی
کار کشید. گفت: «یکی از شاگردام سفارش داده.»
ماریا دست رساند و برای شوان که داشت نقاشی
را دوباره بسته‌بندی می‌کرد، چسب برید. شوان
تابلو را سر جایش برگرداند و گفت: «بشین الان
می‌آم.» و به آشپزخانه رفت.
ماریا از روی چهارپایه بلند شد و کف زمین
نشست. بوی عفنی در هوا شناور بود، بلند گفت:
«پنجره‌ها رو باز نمی‌کنی؟»
شوان با دو تا دست‌هایش ظرف غذا و چند تا
ظرف خالی و دو سه تا قاشق آورد، سُس را هم
با آرنج‌هایش گرفته بود: «توری نداره، به محض

همان موقع زنگ در به صدا درآمد. ماریا به شوان
نگاه کرد. شوان لقمه‌ی توی دهنش را قورت داد
و از جا بلند شد. بعد از چند دقیقه با سینی
غذا برگشت. سینی را وسط سفرهی کاغذی جلوی
چشم‌های ماریا گرفت: «بین چی برامون آوردن!
قلیه‌ماهی!»
- کی فرستاده؟
- مامان شیرهان.
- شیرهان! گفتی شیرهان؟ کیه؟ دختره یا پسر؟
شوان سینی غذا را گذاشت جلوی ماریا و گفت:
«معلومه دیگه، پسر.» بعد گفت: «تازه اومدن.» و
خودش نشست سر جای قبلی. ماریا ظرف غذا را
نزدیک صورتش گرفت و گفت: «عجب بویی داره،
کجاییه؟»
- کی؟
- همین که گفتی. اسمش چی بود؟
شوان جواب داد: «شیرهان؟ طرفای باغملک،
اینطور چیزی.»

بعد از شام، شوان رختخواب را آماده کرد و ماریا
روی آن نشست. نفس کشیدن برایش سخت شده
بود. شالش را دور پیشانی‌اش بست و چشم‌هایش را
پوشاند، و بعد دراز کشید. تاریکی، آرامش کرد. هوا
سنگین بود و بوی نفس مانده می‌داد. ماریا پارچه

را تا جلوی دهن و دماغش پایین آورد. شوان اتاق بغلی داشت کار می‌کرد. صدای خش‌خش کاغذ و زغال می‌آمد و به جز آن، صدای حرکت‌های ریزی که انگار در نزدیکی او بودند. آرام شوان را صدا زد.

شوان از دور جواب داد: «جانم.»

دوباره صدا زد: «شوان!»

چند دقیقه بعد شوان بالای سرش بود: «بله.»

ماریا شالش را از روی چشم‌هایش عقب زد و گفت:

«می‌گم... چرا شیرهان اومد تهران؟»

شوان لبخند زد: «شیرهان؟ چطور؟»

- آره. برای چی اومد تهران؟

شوان خم شد و به ماریا زل زد: «ما برای چی

اومدیم؟»

ماریا توی فکر رفت، بعد به شوان نگاه کرد و گفت: «آخه خیلی دوره، شمال که نیست. از یه

راه دور اومده، از جنوب...» شوان بلند شد و گفت:

«مجبور شدن. خاک همه جا رو گرفته بود. مجبور

شدن همه با هم بزنن بیرون.» و خواست که

برود. ماریا دوباره گفت: «اینجا چی کار می‌کنه؟»

شوان نیم خیز بالای سر ماریا ایستاده بود، گفت:

«چه فرقی داره که چی کار می‌کنه؟»

- فرقی که نداره، اما خب یعنی یه کاری داره؟

شوان گفت: «آره. نگهبانه.»

ماریا نفس بلندی کشید و خیره شد به سقف.

شوان بلند شد برود، ماریا دستش را گرفت و

گفت: «کجا؟» شوان گفت: «چیزی تا سمپوزیوم

نمونده، باید تمومشون کنم.» ماریا دستش را ول

کرد، شوان قبل از رفتن گفت: «اگه خوابت نبرد

بیا حیاط، من تا صبح بیدارم.»

ماریا شال را دوباره روی صورتش کشید. سرش

هنوز درد می‌کرد، سعی کرد بخوابد. از توی حیاط

صدای باد می‌آمد. شال را کنار زد و چشم‌هایش

را باز کرد، سایه‌هایی در انتهای حیات در حرکت

بودند.

بلند شد و نشست سر جایش، دوباره صدا زد:

«شوان.»

شوان از همان جا جواب داد: «بله.»

- بیرون چیه؟

- کجا؟

- تو حیاط.

شوان وارد اتاق شد و بالای سرش ایستاد: «هیچی.»

- چرا، هست.

- اگه می‌ترسی چراغ اتاقو روشن کنم؟

و بلافاصله چراغ اتاق را روشن کرد. ماریا گفت:

«میگم اینا چرا سر ندارن؟»

شوان دستش هنوز روی کلید برق بود: «نه، مثل

اینکه تو امشب قصد خوابیدن ندار.»

- می‌شه بریم؟

- کجا؟

- حیاط.

- ساعت چنده؟

ماریا نگاهی به ساعت دستش انداخت: «سه.»

- پس یه دقیقه صبر کن چایی درست کنم،

کتری جوشه.

چند دقیقه بعد توی حیاط بودند، دور میز کهنه‌ای

زیر پنجره‌ی آشپزخانه نشستند. ماریا سرش را

توی حیاط چرخاند، حالا احساس بهتری داشت،

می‌توانست نفس بکشد. سمت چپ، پله‌هایی بود

که به زیرزمین می‌رفت. گوشه‌ای از حیاط، درخت

تنومندی موزاییک‌ها را از جا کنده بود. توی حیاط

پُر از نیم‌تنه بود، پرسید: «اینجا چرا سر ندارن؟»

شوان از داخل آشپزخانه جواب داد: «مدلشون

همینه.»

ماریا به بالای سرش نگاه کرد. آسمان پُر از

ستاره بود، و باد آرامی می‌وزید. به طبقه بالا

نگاه کرد، و به درخت توی حیاط. برگ‌های

درخت روی پنجره اتاق بالایی افتاده بود، جایی

که شیرهان و مادرش خوابیده بودند. نگاه ماریا

همان‌جا ماند. کمی بعد شوان با دو لیوان چای

برگشت و کنار ماریا نشست. ماریا دست پیش برد

و لیوانی برداشت. به درخت تنومند اشاره کرد و

گفت: «چه نارنج بزرگی!»

- نارنج؟ فکر نکنم نارنج باشه.

ماریا نگاهش کرد: «اگه نارنج نیست پس چیه؟»

شوان شانه‌هایش را بالا انداخت.

ماریا چای را به طرف دهانش بُرد. گفت: «من

اگه نارنج رو شناسم که...»

لبخندی زد و باز گفت: «معلومه که نارنج.»

باد از لابه‌لای برگ درخت رد می‌شد و صدای

دِسِرکوتِن و نی‌انبان می‌داد. از جایش بلند شد و

کنار مجسمه‌ها ایستاد. به شوان نگاه کرد و گفت:

«ولی خونه رو خوب گرفتی.»



نگارنده: مریم ناصری

مسألت آمیز

در زندگی این بوده: «به اندازه‌ی کافی رد نشده.» پدر به‌خاطر شغلش با دلیل و تجربه حرف می‌زند. گاهی هم البته زیاده‌روی می‌کند. به وقت تذکر، به خیالش من هم یکی از دانشجوهایم هستم: «تا رد نشوید، بدن روالتش را یاد نمی‌گیرد. از نظر فیزیولوژیکی وقتی رد می‌شوید بدن برای مقابله با احساس ردی، شروع به ترشح هورمون‌های لازم می‌کند تا تجربه‌ی رد شدن را درک و تحمل کنید. همین موضوع باعث قوی‌تر شدن می‌شود و بدن می‌فهمد دفعه‌ی بعد، یعنی سر بزنگاه چه واکنشی نشان دهد. در غیر این صورت ممکن است موجودات زرنگی بدون این که متوجه باشید در غیاب فهم بدنتان، مانند یک انگل از شما تغذیه کنند، نفسش هم که گرم بشود دیگر واویلاست.

محض اطلاع بگویم نامم آدم است، چون پدرم عاشق اولین‌هاست و اولین انسان برایش جالب بوده. اما این هیچ ربطی به ماجرای که می‌خواهم برایتان بگویم ندارد، فقط خواستم معرفی به‌عمل آورده باشم. شاید به‌نظرتان رکورد بدی نیاید وقتی بدانید من آدم در زندگی سی‌ساله‌ام فقط یک بار رد شده‌ام. آن هم نه خودخواسته، دیگران ردم کردند. ردی خودخواسته هم یک نظریه نیست که فیلسوف، جامعه‌شناس، مصلح و یا روانشناسی آن را مطرح کرده باشد. این یک جمله‌ی اختراعی توسط کسی است که من ادامه‌ی اویم، پدر. و پدرم قبل از تولید من فیزیولوژیست بوده و با این که به اعتقاد خیلی‌ها آدم موفقی است از خودش ناراضی‌ست و فکر می‌کند بزرگ‌ترین اشتباهش

بعدش هم قابل پیش‌بینی است، طولی نمی‌کشد که در اثر زندگی انگلی بو می‌گیرید و اگر نتوانید، یعنی تمرین رد شدن نداشته باشید فاسد می‌شوید. اصلاً بگذارید خیالتان را راحت کنم، می‌گنید و خوب پرواضح است، متعاقبش تجزیه خواهید شد. جالب این که بوی گندتان بیشتر بقیه را اذیت می‌کند تا خودتان را. چون شما به آن گنداب عادت کرده‌اید. وقتی سخنرانی پدر به این قسمت می‌رسد نقش مادر آغاز می‌شود. برای این که مطمئن بشود شوهر عزیزش مرا شریفهم کرده طوری سؤال می‌کند که گویا ابدأ منظور شویش را نفهمیده: «منظورت از این حرفا چیه؟ واضح حرف بزن.» و این یعنی یک پنالتی مجانی برای پدر.

«معلوم است خانم، اگر به هر ترتیبی رد نشویم فکر می‌کنیم به اندازه‌ی کافی خوبیم و این یکی بد است. چون تلاش کافی برای بهتر شدن نمی‌کنیم. چرا؟ چون فکر می‌کنیم تلاشمان بس است و همان‌جایی که هستیم می‌مانیم، اطراق می‌کنیم. گاهی از اطراقمان لذت‌ها می‌بریم. همین خطرناکش می‌کند. چرا؟ چون لحظه‌گنبدیدن آغاز شده و ما خبر نداریم. ولی به زودی بویش در می‌آید. اما اگر رد بشویم یا ردمان کنند می‌فهمیم آن قدرها هم خوب نبوده‌ایم. ردی اگر خودخواسته هم نباشد خوب است. بعد رو به من لحنش را محکم‌تر می‌کند، لابد برای اطمینان از تأثیرگذاری و کوبیدن میخ کلامش، بین پسر از من می‌شنوی رد شو. آن‌هم در اسرع وقت. گاهی رد شو جانم.»

این‌طور وقت‌ها ترجیح می‌دهم تا به فکر سخنرانی دیگری نیفتاده قولی به او بدهم. اما نمی‌تونم با صراحت و اطمینان خیالش را راحت کنم و بگویم: «باشد پدرجان، الان رد می‌شوم» و مثلاً پایم را بگذارم آن طرف مرز. چیزی نمی‌گویم و فقط از جلوی چشمش می‌روم کنار. مامان هم که مطمئن می‌شود پدر کارش را خوب انجام داده، می‌رود تا دو فنجان قهوه آماده کند. پدر بعد از صرف این حد از انرژی چنان پیش را می‌مکد که حس گرسنگی به آدم دست می‌دهد. اول بار پنج سال پیش رد شدم و آن ردی هیچ‌گونه درد و رنجی در من برنمی‌گذاخت. شاید چون خودخواسته نبود. شاید هم... نمی‌دانم. زمان دقیق خبردار شدنم عصر روزی بود که برگی به چناران دو طرف خیابان اصلی نمانده بود. سرما با یک تن‌پوش گرمی که زیپش را تا زیر گلو بکشی، دست‌ها را در جیبت مشت کنی و سر بالایی خیابان را بی‌خیال از هرگونه تنه خوردن پیاده

بروی تا جواب مصاحبه‌ات را بگیری می‌چسبید. چون تا قبل از آن رد نشده بودم، بدنم نفهمید رد شده‌ام. بی‌هیچ حس ناخوشایندی. آن قدر سریع و ناگهانی اتفاق افتاد که کوچک‌ترین واکنشی نسبت به اعلام آن نشان ندادم. مطلقاً هیچ واکنشی. از جنس باور نکردن بود. باوری که اعتقاد سفت و محکمی هم به آن نداشته باشی. بی‌تفاوتی‌ام شبیه شانه بالا انداختن بود. به هیچ‌وجه نترسیدم، ناراحت نشدم، استرس نگرفتم، رنگم نپرید، آشفتگی نشدم، نگرانی؟ ابدا! به همین راحتی در آزمون مهمی که قصد ندارم جزییاتش را برایتان بگویم؛ چون در اصل ماجرای پیش رو دخلی ندارد رد شدم. بعد آن مسیر را با همان کیفیت و درحالی که نم‌نم سبکی همراهی‌ام می‌کرد، سرازیری را پیمودم و یگراست به خانه برگشتم...

در جواب مادر که چند بار پشت هم پرسید چی شد پسر؟ گفتم: «هیچی، ردم کردند مادر جان» و به آشپزخانه رفتم. یگراست به سراغ یخچال. عادت است دیگر. آن روزها پدر دوران نقاهتش را در خانه می‌گذراند؛ چون به‌طور معجزه‌آسایی از نیش یک مومبای سیاه در مناطق حاره‌ای نجات یافته بود. روی مبل دلخواش یله کرده و به‌نظرم حظ نقاط درخشان سفرش را مزه‌مزه می‌کرد. جوری با دود پیش به‌مثابه‌ی یک هم صحبت قدیمی برخورد می‌کرد که فکر کردم حرف‌هایم را با مادر نشنید. اما این قضای زود هنگام فقط سادلوحی مرا گوش‌زد می‌کرد. نه تنها شنیده، حتی آن را به فال نیک هم گرفته بود. تا من سودا را سر بکشم بلند شد و صاف نشست. برای لحظاتی پاهای بلند و باریکش را روی هم انداخت؛ اما زود تغییر عقیده داد. سرپا شد و به طرفم آمد... آخرین قطره‌ی سودا آماده بود روی زبانم بیفتد که به شانهم زد: «همین است پسر... خوشحال باش جانم. یاد می‌گیری و اگه بخت یارت باشد کارت به تجزیه نمی‌کشد». مادر که معلوم بود از ذوق پدر سردرگم شده ابرو بالا انداخت، کتابش را کنار گذاشت و لرد قهوه‌اش را سرکشید. گمانم ترجیح داد در تنهایی و بی‌هیاهو به بشارت پدر فکر کند.

به قصد بیرون نیامدن به اتاقم رفتم. لامپ دیواری را روشن کردم. عینک را انداختم روی میز و با شکم افتادم روی تخت. حس خاصی نداشتم ولی چیزی در ته دلم وول می‌خورد. به عواقب احتمالی فرضیه‌ی پدر فکر می‌کردم. بالاخره او دانه‌ی حرفش را پاشیده و رد فکرش را در جایی از سرم القا کرده بود. ولی سر در نمی‌آوردم چه خبر است. اگر نظر پدر حقیقت داشته باشد الان دقیقاً باید چکار کنم؟ باید چه حسی داشته باشم که

چشمانش را چند بار به هم زد و با احتیاط یک پرنسس و با همان متانت و وقار شروع به حرکت کرد. سلانه سلانه آمد و نشست روی انگشتم. بعد دوباره جوری نگاهم کرد که اجازه خواستن را تداعی می کرد. حرکتی نکردم لابد ملتفت رضایتم شد. شروع کرد به پیاده روی در جنگل ساعدم. با تأنی و قدم به قدم ادامه داد. گاهی می ایستاد و نگاهی به اطرف می انداخت. تقریباً به وسط راه رسیده بود که ایستاد. مکث کرد. خب من برایش بیگانه بودم و واضح بود دارد جانب احتیاط را رعایت می کند تا از کارش مطمئن بشود. نازی به چشمانش داد. لبانش را مثل یک خنده ی دلبرانه از هم باز کرد و آهسته خرطوم کوچکش را از غلافش بیرون کشید و درحالی که هنوز حالت دلبری اش را حفظ کرده بود از سکوت من استفاده، نمی دانم شاید هم سوء استفاده کرد. مسلم است که زیر شوق هیجانانگیز آن لحظه به این مسائل فکر نمی کردم و خرطومش را زیر موها در جایی نرم فرو کرد. قفلکم آمد و مورمورم شد. تاب آوردم. دروغ چرا، خوشمم آمد. حسم به من دروغ نمی گفت. همان موقع حس کردم همزمان که از خونم می نوشد، ردی ناشناخته از خودش را هم به من تزریق می کند. پیچ و تاب می بخوردم و اجازه دادم هرچقدر می خواهد از خون من بنوشد.

اعتراف می کنم که از مقایسه ی میزان حجم خودم با ساس قهوه ای، شرم تا پشت دندان هایم بالا آمده بود. شاید مسخره به نظر بیاید؛ اما سرمست لذتی ناشناخته دستم را تماماً به او سپردم. به همین سادگی و در عرض چند دقیقه این رابطه شکل گرفت و خوش خوشان پنج سال دوام آورد.

می بینید که خود پدر جان و البته ناخواسته باعث آشنایی ما شده بود. ساس با چمدان پدر نزد من آمده بود و من اولش در فوران ذوق و اشتیاق تعریف های پدر از وجود او بی اطلاع بودم و این همان زمانی بود که او از چمدان بیرون زده و به گشت و گذار در خانه مشغول بود. می دانم داشتن یک ساس چیزی نیست که نصیب هر کسی بشود. این یک موقعیت خاص بود. از این لحاظ به خودم افتخار می کردم. از فردای آن روز دوستی با او برایم غنیمتی شد و در تحقیق کوچک فهمیدم ساسم. از این جهت می گویم ساسم که از همان دقایق اولیه او را متعلق به خودم می دانستم و خب تعلق خاطر چیز مهمی است و بد یا خوب، تمام شرایط و تصمیمات ما را تحت الشعاع قرار می دهد. از نوع ساس های تختخوابی است.

ندارم یا دارم و نمی شناسمش؟! اصلاً علائمش چیست؟ به سرم زد بلند شوم و بروم با او درباره اش صحبت کنم تا برایم بشکافد. اما از خیرش گذشتم. برگشتم و ابعاد سقف را با افکارم سهیم کردم. با احساساتم دست به یقه بودم که شقیقه هایم ضرب گرفت... چشمانم را روی هم گذاشتم تا آرام بگیرد. پلک هایم داشت گرم می شد که از لای مژه هایم حرکتی را دیدم... نه بابا خیالات... اما... باز چیزی وول خورد. چشم باز کردم و با زل زدن به آن نقطه سعی کردم از موضوع سردرپیورم. واقعیت داشت، یک موجود کوچک قهوه ای روی صفحه ی موبایلم نشسته و زل زده بود به من! چشمانم را مالاندم. اعتراف می کنم خوشحال شدم و فکر کردم شاید عواقب ردی شروع شده و اول کار به این شکل بروز کرده است. شل شدم و برای دقایقی بدون کوچک ترین حرکت به نقطه ی قهوه ای زل زدم... با یک حرکت مویی از طرف آن نقطه، نیم خیز شدم. اولش فکر کردم یک نوع مورچه است که خوش خوشان به بی راهه زده تا چیز دندان گیری پیدا کند. البته می دانم مورچه ها در دنیای حشرات جز نوابغ اند. کمتر پیش می آید خوش خوشان پی کاری باشند و ناقلاتر از آنند که گم بشوند. بلند شدم و نشستم. عینکم را برداشته و به چشم زدم. کمی به جلو خم شدم... نمای نزدیک صورتش هویدا و پانورامایی از صورت یک حشره نمایان شد. شکمش برای مورچه بودن زیادی پهن بود. وقتی خوب به او زل زدم، متوجه شدم این نگاه یک ساس کوچک قهوه ای روشن، با بدنی بیضی شکل و چشمانی ریز و سیاه است که حجم مرا نشانه گرفته. تصویرش را در کتابی که پدر در تولد نمی دانم چند سالگی ام هدیه داده بود تا با حشرات جهان هستی آشنا بشوم، به خاطرمانده بود. بیشتر خم و دقیق شدم. دیدم خرطوم کوچک و ظریفش را خوابانده و انگار دارد لب می زند. به نظرم زیبا آمد. نمی دانم، شاید چیزی می گفت؛ اما من زبانش را نمی فهمیدم.

این لحظه ی هیجان انگیز شروع آشنایی من و ساس بود... به حدی مشعوف شده بودم که بدون توجه به تفاوت هایمان خواستم با او دست بدهم و خودم را معرفی کنم. مسلماً احمقانه و مضحک بود. ولی مسرتی وجودم را احاطه کرده بود که قادر به فکر کردن نبودم. فکر تازه ای به سرم زد. انگشت اشاره ام را روی صفحه ی موبایل گذاشتم. با روشن شدن صفحه توجهش به چشم مامان معطوف شد... حرکتی نکرد. گوشه ی خاموش کردم. به نوک انگشتم نگاه کرد. حس کردم عاقلانه رفتار می کند و مصالح خودش را می سنجد. کمی بعد

اما پنج سال زمان کافی برای عادی شدن یک رابطه است و کتمان‌ش هم بی‌معناست. همین دو شب پیش وقتی مشغول کد زدن بودم، ساسم خیلی عادی آمد و نشست روی شکمم. زیرچشمی حواسم بود. علاقه‌مندی خاصی نشان ندادم. نه که بخوام بدجنسی کنم و یا نادیده بگیرم، احتمالاً این رفتار که برایش توضیحی ندارم ناشی از عوارض عادی شدن بوده، دلم می‌خواست زود خونش را بخورد و برود پی کارش. او هم همین کار را هم کرد. تازگی‌ها کار به جایی رسیده است که دیگر جای خرطومش قرمز هم نمی‌شود. دیشب حتی متوجه مکیدنش هم نشدم. خب او هم قاعدتاً این را درک می‌کند. این را هم با دلیل می‌گویم چون دیگر لزومی نمی‌بیند مانند اوایل حالت چشمانش را طوری کند که مثلاً تداعی‌کننده دلبری باشد. خونش را می‌مکد و سریع به گشت و گذارش می‌رسد. اوایل تا خرطومش را به زیر پوستم می‌رساند قلقلکم می‌گرفت و برای لحظاتی می‌خندیدم. محو کارهایش می‌شدم. خرطوم کوچکش، مدل مکیدنش، سرمستی بعد از نوشیدنش، همه و همه خوشایند، بکر و دوست‌داشتنی بود. شاید عوارض عادی شدن این است: تاثیر موضوع از همان‌جا که شروع شده کند می‌شود، کیفیت بروز احساسات.

تلنگر واقعی دو هفته پیش آن‌هم نیمه‌شب از همین فصل زرد و بی‌قرار به من خورد.

خواب و بیدار بودم... هوای اتاق سنگین شد و پایین آمد. سنگینی‌اش را مثل یک پتوی گرم و چهار تا روی قفسه‌ی سینهام انداخت. آن قدر که حس کردم دیوارهای فیلی رنگ اتاق دارند به هم نزدیک می‌شوند و هوای موجود را متراکم و جناغ سینهام را هل می‌دهند به داخل ریه‌ام. به هر بدبختی که بود بلند شدم. با ذهن خواب‌زده و با امید به تنفس هوایی تازه، به طرف پنجره خیز برداشتم. گیج و کورمال دست بردم و دستگیره‌ی پنجره را پیچاندم و بی‌معتلی هجوم هوا را بلعیدم. وقتی دوباره زنده شدم، برگشتم و لختی بدنم را به تخت سپردم... خوابم برد، عمیق. در آن لحظات ابداً به فکر ساسم نبودم. یعنی به تنها چیزی که فکر نکردم این بود؛ شاید او سردش بشود. سرد که نه، اصلاً شاید یخ بزند. آخر او خیلی سرمایی است و یک نسیم سرد هم می‌تواند او را به مردن نزدیک و نابودش کند. دم‌دمای صبح با هیکلی جنین‌وار و تنی مورمور شده چشم باز کردم. این بار با چشمانی بازتر از شب قبل و با نهایت لختی به طرف پنجره رفتم و آن را بستم. با سنگینی برگشتم و لب تخت نشستم. صاف شدم و کشی به تنم می‌دادم تا قطر روسوب حس‌های مختلف زیر پوستم را به نازک‌ترین حد ممکن برسانم... در آینه دیدمش. داشت از یایه‌ی قهوه‌ای تخت پایین می‌رفت. گاهی مکث می‌کرد،

به‌مرور و با شناخت عمیق برایم جذاب و خواستنی‌تر شد. فهمیدم طول عمرش مانند تمام ساس‌های هم‌نوعش به دویست و پنجاه میلیون سال می‌رسد. شاید همین امر او را به مهم‌ترین نوع ساس تبدیل کرده است. از سرما با هر درجه‌ای بیزار و با آن قد چهار پنج میلی‌متری اساساً مشکلی به نام مسکن ندارد. عاشق تنها وعده‌ی غذا آن هم در شب است و اصلاً نگران چاق شدن نیست. طاقتش در گرسنگی مرا عصبانی می‌کند. به غیر از اینها هیچ ویژگی خاصی ندارد. اما نه، حسن دیگرش این است که فعلاً قادر به تولیدمثل نیست. البته اگر این اتفاق می‌افتاد شاید دوستی ما جور دیگری رقم می‌خورد. زیرا اگر یک ساس بخواهد تولیدمثل کند، آن قدر مانند خودش را به‌وجود می‌آورد که عملاً شناخت او از بقیه‌ی ساس‌ها غیرممکن می‌شود.

خیلی زود دوستی با او برایم فرصتی شد تا احساس قهرمان بودن را تجربه کنم. این که نیازمندی‌های یک هم‌خانه را با قدرت و از دل‌وجان فراهم کنم و او نیز با بی‌آزاری تمام همیشه درکنارت باشد، حس ویژه‌ای است؛ ارزشمندی. دیگر مهم و مستقل بودم. گردش‌های ساس روزبه‌روز بیشتر می‌شد. درک می‌کردم او یک ساس جوان است که از قاره‌اش دور افتاده و تحلیلیم این بود: «او هم یک جورایی به‌دنبال اثبات خودش است. اثبات این که می‌تواند روی پای خودش باشد و به زندگی و حیاتش ادامه بدهد.»

به‌رحال روزها به تمام وسایل چوبی سر می‌زد و مزه‌ی تمام تخت‌خواب‌ها را می‌چشید. با اطمینان از این که من هم هستم، منبع بی‌انتها. من و ساسم از اولش هم به فکر اثبات چیزی به کسی نبودیم. ما زندگی خودمان را می‌کردیم تا این اواخر که فهمیدیم روزمرگی خودش را کاملاً به ما تحمیل کرده است. بعد خیلی زود خود روزمرگی هم روزمره شد. اما موضوع مقدم بر بوی گند و روزمرگی این است که فعلاً مشخص نیست چه کسی میزبان و چه کسی مهمان است. درست است که من و ساسم به یک همزیستی مسالمت‌آمیز کامل از نوع میزبان و انگل رسیده‌ایم و در این مدت او مرا از تنهایی بیرون آورده و باعث شده گاهی به موضوعاتی که آزارم می‌دهد کمتر فکر کنم، در عوض همان‌طور که قانون همزیستی حکم می‌کند من هم برای او فایده‌هایی داشته‌ام. او عاشق طعم خون من است و در این سال‌ها هم بابت با هم بودن به کسی پاسخ‌گو نبوده و هرکدام به کار خودمان مشغولیم. از حق نگذرم طفلک ساس کم توقعی است. شبی یک بار خرطومش را در پوست من فرو می‌کند و به اندازه‌ی معده‌ی کوچکش خون می‌مکد، همین.

می‌ایستاد و دوباره می‌رفت و بازمی‌ایستاد. گویی می‌خواست میزان توجه مرا محک بزند. دولا شدم نگاهش کنم که تند رفت پایین. اصلاً سعی نکرد قهر و دلخوری‌اش را مخفی کند. یک‌باره در زمهریر دمای اتاق رد بویی وارد دماغم شد. به‌قدری مهوع بود که وادارم کرد به طرف دستشویی بدم. بوی عجیب با بقایای نیمه‌هضم غذای شب گذشته بیرون پاشید. مطمئناً حامله نبودم! یعنی هیچ معجزه‌ای نمی‌تواند منجر به بارداری من بشود. وقتی به اتاقمان برگشتم ساسم رفته بود دنبال گشت‌وگذارش.

تمام روز را به منشأ بو فکر کردم و نفهمیدم کی شرکت را به قصد خانه ترک نمودم. یک بوی عادی و آشنا نبود که علتش را بدانم. می‌توانم بگویم؛ بوی تخم‌مرغ گندیده که بوهای متعفن را با آن مقایسه می‌کنند چند هیچ به آن باخته بود. برای همین نمی‌توانستم نادیده بگیرمش. اما به نتیجه‌ای نرسیدم، پیش خودم فکر کردم نکنند مدتی است یک جایی از تنم، جایی که به آن دسترسی ندارم گندیده و بوی تازه بلند شده و از روزه‌های بدنم بیرون می‌زند. وقتی بوی گند موفق شد دو هفته از وقتم را به خودش اختصاص بدهد، فکر کردم این طور هم می‌شود به قضیه نگاه کرد: «گاهی باید آن قدر در بوی گند و مشمئزکننده ماند و وول خورد تا تحمل به نقطه‌ای آخرش برسد و شورش در بیاید. تازه آن وقت هم تضمینی برای خروج از آن وضعیت نیست. چون شاید تصمیم بگیریم آن قدر ادامه بدهیم تا تجزیه بشویم. بالاخره تجزیه شدن هم یک جور سرانجام و عبور است.»

به این ترتیب پنج‌سال همزیستی ما طوری ظریف پیش رفت که من بویی حس نکردم. به‌گمانم طبق نظر پدر دیگرانند که قادر نیستند بیشتر از این مرا یا بهتر است بگویم ما را تحمل کنند. آخر ما هنوز ماییم و معلوم نیست که قرار است چه برسرمان بیاید. بارزترین دلیلش این است: «به‌جز ساسم کس دیگری به من نزدیک نمی‌شود.»

من متوجه نبودم که اگر یک ساس به این کوچکی شبی یک بار خون بمکد در عرض پنج سال می‌شود هزار و هشت صد و بیست و پنج بار. حتی اگر سال کیبسه را هم از آن کم کنم، حدسش راحت است چه تأثیری در ایجاد بوی گند من که اطرافیانم مدعی‌آند، دارد. آن قدر با هوش هستم که درک کنم دیگر بخار تعفن همزیستی من و ساسم بالا زده و بنابر شواهد قابل اعتنا، برای اطرافیانم غیرقابل تحمل شده است. یعنی همینانی که با من سروکار دارند و زود از کنارم رد می‌شوند رفتارشان درست مانند وقتی است که موقع گذشتن از جایی غفلتاً متوجه می‌شوی نزدیک بوده پایت روی یک کپه گه

قهوه‌ای که شب قبل کسی جا گذاشته برود. یکی از همین دیگران مادر است که دست بر قضا حس بویایی‌اش هم محشر است و بی‌پرده تنفرش را برون‌ریزی می‌کند. تا مرا می‌بیند ملاحظه‌ی مادر فرزندی را کنار می‌گذارد. لابد تحمل کردن مشقت دارد و ما تا کجا مجبوریم دیگران را تحمل کنیم؟ اصلاً باید تحمل کنیم و چرا؟ ببخشید گاهی رفتارم واقعاً شبیه پدرم می‌شود. اول دماغش را می‌گیرد، بعد با صدایی مثل شخصیت‌های کارتونی، این را هم به او نگفته‌ام چون در آن صورت خیال می‌کند به اندازه‌ای که باید حرف‌هایش را جدی نمی‌گیرم و لودگی می‌کنم. می‌گوید: «نفرت‌انگیز. برو کنار.» و با مزگی‌اش وقتی است که در همان حال به فکر مزاج من هم هست: «حواست نیست. رنگ و روت هر روز زردتر می‌شود». گاهی هم سعی می‌کند چشم در چشم نشویم ولی دست آخر حرف دلش را می‌کوبد روی صورتم: «تو دیگر شورش را درآورده‌ای. مثلاً می‌خواهی به کجا برسی؟ آخر پسر، بی‌شعور، چه چیزی را می‌خواهی ثابت کنی؟». احتمال دارد بگویند: «خب رد شو، خیز بردار و یا نه، اصلاً راحت بپر، مثل پرش از جویی یا مانعی قابل درک. بالاخره جوانی و انعطافِ بدنت این اجازه را به تو می‌دهد». شاید ظاهر قضیه به نظرتان راحت بیاید ولی تا تویش نیفتید، درک درستی از میزان سختی آن نخواهید داشت. من در گل مانده‌ام. باور کنید عمق آن بیش از این‌هاست. همین‌طوری نمی‌توانم بی‌گدار به آب بزنم و به راهی وارد بشوم که هیچ‌گونه شناختی از آن ندارم.

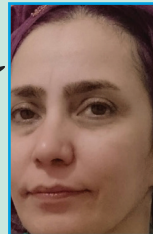
انصاف بدهید، این که باید از خیر رابطه با ساسم بگذرم یک عبور معمولی نیست، مثل گذر از یک پیاده‌روی شلوغ که تنه بخوری و با هر بدبختی از دل شلوغی خودت را جلو بکشی. یا مثل عبور از خیابانی که شب قبل، وقتی همه در خواب ناز فرو رفته بودند، کسی کپه‌ای گه به جا گذاشته و تو در خاکستری صبح، ناگهان پایت را در چند سانتی آن می‌بینی و... یا شبیه عبور از پلی فرسوده و معلق هم نیست که چوب و طناب‌هایش در اثر سرما و گرما و باد و بوران پوسیده شده و حدس افتادنش قوی است. ابداً.

حالا برزخ عبور پیش روی من است. سرگیجه‌ام زمانی به اوج می‌رسد که می‌اندیشم ساس باید رد شود یا من؟ و اصلاً فرقی هم دارد؟ واضح است از این نظر هم هیچ‌وقت مورد محک واقع نشده‌ام تا بدانم این‌هم یکی از صورت‌های رد شدن است یا نه.

و خوب که به آن می‌اندیشم، می‌بینم رد شدن واقعاً ترسناک است. اصلاً شاید تصمیم بگیرم...



آبی اولترامارین



نگارنده: فاطمه آزادی

را از پشت میز استادها شنیدم که گفت: «چرا رنگت شده مته گچ؟ مگه می‌خوان طناب دار رو بندازن گردنت؟» به تابلو نگاه کردم. نمی‌شد مرز بین آسمان و رودخانه را حدس زد، اما ریحانه هنوز در حال جیغ زدن بود. نمی‌توانستم از پله‌ها بالا بروم. پاهایم مثل چوب خشک شده بودند. پله‌ها را شمردم. چهار یا پنج شاید هم شش یا هفت تا بودند.

از همان روزی که ریحانه از طبقه‌ی پنجم خودش را پرت کرد پایین، وقت و بی‌وقت صدای جیغ می‌شنیدم. چند لحظه سکوت و بعد صدای جیغ‌هایی که قطع نمی‌شد و پشتش صدای زمزمه‌های مینو که می‌خواند: «قایق چه تند می‌رود، ما کجا می‌رویم. ما نابود شدیم و سپس هریک به تنهایی.»^۲

باز سکوت و باز جیغ و هر جیغ از جیغ قبلش بلندتر بود. پشت سه‌پایه که می‌نشستم، از توی تابلو هم صدای جیغ می‌شنیدم. سعی می‌کردم به ریحانه فکر نکنم؛ اما انگار جنازه‌ی ریحانه را مثل یک عکس چسبانده بودند

۲- رمان فانوس دریایی نوشته: ویرجینیا وولف، ترجمه: خجسته کیهان

تابلو را گذاشتم روی سه‌پایه بوی رنگ و روغن سالن را پر کرد. با صدای تیک‌تیک کلید چراغ‌های سالن روشن شد. چراغ بالای سه‌پایه هم بعد از چند چشمک روشن شد. نور زرد مثل زرده‌ی تخم‌مرغ وسط ماهی‌تابه، پخش شده بود روی تابلو. نگاهم که به بوم افتاد، از تابلو صدای جیغ پیچید توی گوشم. خش‌دار و ممتد. مثل فیلمی که چند شب است پشت هم می‌بینم و توی فیلم، آژیر خطر از رادیوی جیبی پیرمردی پخش می‌شود و صدا بلند و بلندتر می‌شود. همه با هم جیغ می‌کشند تا زودتر خودشان را به پناهگاه برسانند. باز نگاه کردم. رنگ‌های قرمز و آبی با هم ترکیب شده و بنفش غلیظی را ساخته بودند. از رنگ‌های زرد و نارنجی آسمان خبری نبود و خاکستری خفه‌ای آن را پوشانده بود. از لای جمعیتی که جمع شده بودند، ریحانه را می‌دیدم که ایستاده بود کنار رودخانه و جیغ می‌کشید. از بین جیغ‌ها زمزمه‌ی مینو را هم می‌شنیدم: «ما فنا شدیم. هریک به تنهایی.»^۱ انگار رنگ‌ها به حرکت درآمده و طوفانی از رنگ به سمتم هجوم می‌آورد. صدای بمی

۱- رمان فانوس دریایی نوشته: ویرجینیا وولف، ترجمه: خجسته کیهان

پشت شیشه‌های عینکم. همه‌جا جلو چشمم بود. حتی وقتی برای چند لحظه پلک‌هایم سنگین می‌شد. از روی تختم بلند می‌شدم و می‌رفتم پشت سه‌پایه. با دقت که نگاه می‌کردم می‌دیدم چهره‌ی توی تابلو همان‌طور که دست‌ها را گذاشته روی گوش‌هایش، جیغ می‌کشد. باز که نگاه می‌کردم ریحانه را می‌دیدم که دارد جیغ می‌کشد. از روی صندلی تند بلند می‌شدم و چوب‌دستی‌ام می‌خورد به شیشه‌ی نفت و چپه می‌شد روی گلیم. بوی نفت می‌پیچید توی اتاق. دست و بال رنگی‌ام را با تکه پارچه‌ای پاک و در خانه را باز می‌کردم. صدای جیغ توی راه‌پله می‌پیچید. بعد همه‌جا ساکت می‌شد. کلید برق را می‌زدم. لامپ چند بار روشن و خاموش می‌شد و خاموش می‌ماند. باز صدای آواز مینو را می‌شنیدم: «هیچ چیز به‌جا نمی‌ماند.»^۲ بعد دیگر هیچ صدایی نبود. بوی خون ساختمان را پر می‌کرد. مثل بوی لاشه‌ای که هنوز خورش گرم است.

اما تمام تن من مثل جنازه‌ی ریحانه یخ بود. پاکشان از پله‌ها رفتم بالا و پشت میکروفن ایستادم. از روی کاغذها خواندم: «داوود مانک، به خاطر سرماخوردگی‌های مکرر و بیماری موروثی سل در خانواده که باعث مرگ مادر و یکی از خواهرانش شد، توسط عمه و پدرش تعلیم می‌دید. کریستین مانک داستان‌های ارواح و داستان‌های آلن پو را برای پسرش تعریف می‌کرد. مانک در جایی می‌نویسد، پدر من بسیار عصبی و کاملاً مذهبی بود. وی بیماری روانی داشت، من ریشه دیوانگی را از او به ارث برده‌ام.»

نیم‌طبقه‌ی من نورگیر چندانی نداشت و پیدا کردن چنین جایی شانس بود که از دوستی با ریحانه به دست آورده بودم. وقت‌هایی که می‌خواستم تابلوهای نقاشی را نگاه کنم، تمام برق‌ها را خاموش می‌کردم و فقط با نور لامپ بالای سر سه‌پایه تابلوی جیغ را نگاه می‌کردم. تحقیق درباره‌ی تابلوی جیغ و اثراتش روی کارهای هنری دیگری بود که تا آن زمان با الهام از تابلوی جیغ انجام گرفته بود. باید برداشت خودمان را از تابلوی جیغ روی تابلوی دیگری تصویر می‌کردیم. روی چند سه‌پایه بوم‌های سفیدی گذاشتم تا هر زمان ایده‌ای به ذهنم رسید، بکشم.

همه با دهان‌هایی که تا ته باز بود، به جایی که ایستاده بودم زل زده بودند. کاغذهای روی میز را زیرورو کردم. گفتم: «آنچه می‌شود در مورد تابلو جیغ گفت این است روزگار سختی که مانک با خانواده‌اش سپری کرده، روی روح و روانش اثر به‌سزایی گذاشته. همین امر مهم هم در خلق یکی از معروف‌ترین آثار هنری جهان نقش داشته. خود مانک در این رابطه می‌گوید: (یک روز عصر قدم‌زنان در

راهی می‌رفتم. در یک سوی مسیرم شهر قرار داشت و در زیر پایم رودخانه. خسته بودم و بیمار. ایستادم و به آن سوی رود نگاه کردم. خورشید غروب می‌کرد. ابرها به رنگ سرخ همچون خون درآمد بودند. احساس کردم جیغی از دل طبیعت گذشت. به نظرم آمد از این جیغ آستن شدم. این تصویر را کشیدم. ابرها را به رنگ خون واقعی کشیدم. رنگ‌ها جیغ می‌کشیدند. این بود که جیغ پدید آمد.»

روز اولی که اثاث آوردم، با همان چهار ساک توی پله‌ها گیر کردم و به نفس‌نفس افتادم. ریحانه از پله‌ها سر کشید. «لیلی بریسکو شامگاه یک‌روز در سپتامبر با چمدانش به خانه آمد.»^۴

همان‌وقت مینو از پله‌ها تند آمد پایین. دو تا از ساک‌هایم را بلند کرد. انگار پرکاهی را از زمین برمی‌داشت. گفت: «کم‌کم عادت می‌کنی، تا پله‌ها رو بشماری رسیدی طبقه‌ی چهارم.» ساک‌هایم را گذاشت جلو در. چشمکی زد. گفت: «یه سفر شیراز طلب من.» خم شد و بندهای کتانی‌اش را که شل شده بود، محکم کرد. به دو از پله‌ها همان‌طور که بلند می‌خواند، رفت پایین. «ما در برابر طوفان می‌رانیم اما محکوم به غرق شدنیم.»^۵

به ریحانه گفتم: «چه صدایی داره.»

«لیلی بریسکو، مینو دل تو رو هم برده؟ ازش خوشتر اومد؟»

خیلی زود فهمیدم چرا هیچ مستأجری توی این خانه بند نمی‌شود. نیمه‌شب، صبح زود و هر ساعتی صدای ریحانه و مینو و پدر ریحانه بلند بود. ریحانه متن‌نقش‌هایی را که قرار بود توی تئاتر بازی کند، بلند بلند می‌خواند. قرار بود با گروهشان تکه‌هایی از فانوس دریایی را روی صحنه ببرند. ریحانه نقش دختر خانم رمزی را بازی و آن را تمرین می‌کرد. مینو هم تمرین آوازش را بلند بلند می‌خواند و پدر ریحانه بلند بلند با خودش حرف می‌زد. چند ضربه با نوک خودکار خورد روی میز. همان صدای بم گفتم: «بریم سر تابلویی که شما با الهام از کار مانک کشیدین. من متوجه‌م که تو کار شما مرز و تفکیکی بین رودخونه، آسمون و آدما نیس. اما وقتی دقت می‌کنیم می‌بینیم شما مسیح به صلیب کشیده رو جای کسی که تو تابلوی مانک جیغ می‌کشه گذاشتین. اما اون فقط به صلیب کشیده شده و یه عده آدم رو قرار دادید پایین پاش. اونا جیغ می‌کشن. با یه آسمون خاکستری. بگین مد نظر شما چی بوده؟ چه چیز تازه‌ای رو می‌شه از کار شما برداشت کرد که با کار مانک متفاوته؟ این تابلو یه کار نیمه‌تمومه.»

۴- رمان فانوس دریایی نوشته: وبرجینیا وولف، ترجمه: خجسته کیهان

۵- رمان فانوس دریایی نوشته: وبرجینیا وولف، ترجمه: خجسته کیهان

۳- رمان فانوس دریایی نوشته: وبرجینیا وولف، ترجمه: خجسته کیهان

۴- رمان فانوس دریایی نوشته: وبرجینیا وولف، ترجمه: خجسته کیهان

۵- رمان فانوس دریایی نوشته: وبرجینیا وولف، ترجمه: خجسته کیهان

۶- رمان فانوس دریایی نوشته: وبرجینیا وولف، ترجمه: خجسته کیهان

۷- رمان فانوس دریایی نوشته: وبرجینیا وولف، ترجمه: خجسته کیهان

هنوز یک هفته از آمدنم نگذشته بود که با صدای ریحانه پالت از دستم افتاد روی فرش. قلم‌مویی که انباشته از رنگ قرمز بود، کشیده شد وسط بوم. شیشه‌ی قلم‌موها سر خورد روی میز و همه چیز پخش و پلا شد. پارچه‌ای برداشتم و روی قالیچه کشیدم تا رنگ قرمز را پاک کنم. قدمی به عقب برداشتم تا بوم را ببینم. طرح اشکال داشت. قلم‌مو را در رنگ آلیزارین زدم و خطی را در وسط بوم کشیدم. به تابلو نگاه کردم. صدای جیغ‌ها بلندتر شد. گفتم: «همه دارن جیغ می‌کشن. نمی‌شنوین؟»

صدای بم گفتم: «چرا جیغ می‌کشی؟»

گفتم: «صدای جیغ روی همه اثر می‌ذاره. حتی اونایی که می‌شنون یا تماشا می‌کنن.» هیاهویی همراه خنده سالن را پر کرد. فریاد زد: «ریحانه! ریحانه!» انگار از یک کابوس بیدار شده باشم و بفهمم هر چه شده، غیرواقعی است. صدای ریحانه توی گوشم پیچید که: «نقاشی یک لذت عظیم است.»

و صدای مینو پشت سرش که می‌خواند: «رنگ خواهی باخت. نابود خواهی شد. تا کی باید تحمل کرد؟» فکر کردم مینو و صدلی‌ای که پشت پنجره همیشه رویش می‌نشست، چشم‌هایش را می‌بست و آواز می‌خواند حالا خالی افتاده. هر وقت ریحانه نگاهش به تابلوی جیغ می‌افتاد ساکت می‌شد و تکیه می‌داد به دیوار و به تابلو خیره می‌شد. «تا حالا این جور جیغ زدی؟»

«توی خواب برام پیش اومده. اما جیغام صدا نداشت.»

ریحانه قلم‌موی تخت بزرگی را برداشت و چند خط فرضی روی بوم کشید و بعد آن را گذاشت جلو سه‌پایه و نگاه می‌کرد. بوم انداخت. گفت: «هیچی! هنوز که هیچ کاری نکردی جز کپی تابلو جیغ.»

«می‌خواستم اول از روی کار اصلی بکشم.»

«بقیه تابلوهات کجاس؟»

رنگ آبی اولترامارین را که از لوله زده بود بیرون، با کاردک روی پالت گذاشتم و گفتم: «جز همینی که الان رو سه‌پایه هس و چهره‌ی مسیح مصلوب تابلوی دیگه‌ای ندارم. جز اینا هیچ تابلویی رو نگه نداشتیم.»

«این جور هنرت همه‌جا هست.»

«تنها تابلویی که می‌خوام نگه دارم تابلوی مسیحه.»

«شاید یه چیزی تو اون تابلو هست که ازش نمی‌گذری.»

سه‌پایه را به سمت نور که از گوشه‌ی پرده توی اتاق افتاده بود چرخاندم. قلم‌مو را توی دستم گرفتم. گفتم: «می‌دونم چی بکشم.»

ریحانه گفت: «چرا یه فانوس دریایی نمی‌کشی؟»

«یه فانوس دریایی؟ شاید بشه مسیح رو بالای فانوس دریایی بکشم که خیره شده به دریای طوفانی.»

«فکر کن آدمی که تو یه فانوس دریایی زندگی می‌کنه چه چیزایی رو می‌بینه؟» دور سه‌پایه چرخید و گفت: «جای تو بودم تابلو جیغ رو می‌ذاشتم وسط سالن، این سه تا بوم سفید رو هم می‌گذاشتم دورش. چندتا پالت چیده با رنگ و قلم‌مو حاضر می‌کردم. به آدمایی که اون جا بودن می‌گفتم بیاین به تابلو جیغ نگاه کنین و هرچی به ذهن‌تون رسید، رو این تابلوهای سفید بکشین.»

از وقتی ریحانه خودش را کشته بود، همسایه‌های ساختمان کمتر توی خانه‌هاشان می‌ماندند. مینو هم از روزی که ریحانه را دفن کردند، گم‌و‌گور شده بود. هیچ‌کدام از همسایه‌ها نمی‌دانستند کجاست. ولی من صدایش را می‌شنیدم که می‌خواند: «گلایله‌های سفید و سرخ روی قبر ریحانه را خودم خواهم خرید.» رنگ خانه‌شان را زدم و چند بار صدایش کردم؛ اما هیچ‌کس جواب نداد.

همسایه‌ی طبقه دوم با یک کاسه‌ی سوپ از پله‌ها آمد بالا. گوشم را چسباندم به در و گفتم: «مینو برگشته. صدای خودشه. گوش کنین. داره می‌خونه.» همسایه‌ی طبقه دوم کاسه‌ی سوپ را داد دستم. گفت: «اینو بخور دختر، نکنه یه بلایی ام سر تو بیاد. برگرد خونه‌تون شیراز. این‌جا نمون.» پدر ریحانه آخر شب‌ها سری به خانه‌شان می‌زد، شب از سر و صدای توی خانه‌شان، در را باز کردم، همان‌طور که در خانه‌شان باز بود از پله‌ها می‌رفت پایین. با خودش می‌گفت: «برای چی برگشتم اینجا؟ باید برم دنبال مینو. نه باید برم پشت‌بوم، نذارم ریحانه خودش رو پرت کنه پایین.» و باز از پله‌ها بالا می‌آمد.

برگشتم توی خانه. تابلو روی سه‌پایه بود. چهره‌های توی تابلو که پایین پای مسیح بودند، دهان‌شان را باز کرده بودند و جیغ می‌زدند. عمه‌ام دیشب که زنگ زد گفت: «یه دختر تنها تو اون ساختمون؟ زودتر برگرد خونه.» هم توی غسل‌خانه جسد ریحانه را دیده بودم و هم وقتی می‌گذاشتنش توی گور بالای سرش ایستاده بودم. دیدم چند قطره خون از سر ریحانه خاک را خیس کرده است. صدای جیغ‌هایش را از هر جایی توی ساختمان و خانه می‌شنیدم. روز پیش از خودکشی‌اش هم پیراهن نقره‌ای با نوارهای سیاه سرآستین‌ها و دور یقه پوشیده بود و بلندبلند از روی کتاب می‌خواند: «شروع به آواز خواندن کرد. در حال نظافت آینه‌ی قدی به هیکل پر جنب‌وجوش خود نگاهی مودیانه انداخت و آوازی از لب‌هایش بیرون زد؛ آوازی که شاید بیست سال پیش بر صحنه‌ای شادی‌آفرین بود، زمزمه‌اش می‌کردند و با آن می‌رقصیدند، ولی حالا که

۶- رمان فانوس دریایی نوشته: ویرجینیا وولف، ترجمه: خجسته کیهان
۷- رمان فانوس دریایی نوشته: ویرجینیا وولف، ترجمه: خجسته کیهان

فرش کشید. چند بار کشید. پاک نمی‌شد. قالیچه را از پله‌ها شکل جنازه‌ای بر سر، می‌کشید پایین. خون از لبه‌ی پله‌ها چک‌چک راه گرفته بود روی زمین. دنبالش دویدم. توی تاریکی تیزی پله‌ای به زانویم خورد. دست گرفتم به نرده‌های آهنی که سرد بود. مینو شلینگ آب را توی حیاط باز کرده بود و با فشار روی فرش می‌گرفت. زیر باران فرش را می‌شست و دست‌هایش غرق خون بود. جیغ زد: «این یه خوابه. نه یه کابوسه.» دانه‌های درشت باران می‌ریختند روی سر مینو. هرچه دست‌هایش را می‌شست خون دست‌هایش پاک نمی‌شد. در حیاط را باز کرد. وسط کوچه ایستاد. هیچ‌کس نبود. صدای ماشینی را از خیابانی بالاتر شبیه جیغ آمبولانس شنیدم. مینو دست‌هایش را گذاشت روی گوش‌هایش خواست جیغ بزند اما صدایی از گلویش بیرون نیامد.

بعد شکل پرنده‌ای که زیر باران مانده باشد، با لباس‌های خیس و خونی و تنی سنگین از پله‌ها بالا آمد. دست دراز کردم تا دستش را بگیرم. از یخی دستش دستم را پس کشیدم. دستم را گرفتم به نرده‌های آهنی راه‌پله که مثل دست مینو سرد بود. مینو می‌دوید توی اتاق‌ها و می‌رفت توی آشپزخانه و می‌خواند: «فواره‌ای از خون خانه را پر کرده است.» ۱۰ سایه‌ای که به پدر ریحانه شباهت داشت با صدای پایی که خش‌خش روی کف‌پوش خاکستری راهروی دراز و باریک کشیده می‌شد از پله‌ها پایین می‌رفت و در پشت‌بام با صدای قیژی باز می‌شد. توی تاریکی راه‌پله چشم‌های براق بچه‌گره‌هایی را می‌دیدم که به مادرشان چسبیده بودند. با جیغ گره‌ای که انگار به چیزی چنگ می‌کشید، سکندری خوردم و زانویم به لبه‌ی تیز پله خورد. پدر ریحانه ناله می‌کرد که: «جثه‌ی نحیف‌مان از پا درآمده است.»^{۱۱}

پرده‌ی اتاقم را کنار زدم. غروب بود. اما نه به سرخی آسمان بالای سر تابلوی جیغ. آسمان بالای سر تابلو را خاکستری کردم. روی پالت را نایلون کشیدم و قلم‌موهایم را توی شیشه‌ی نفت شستم. همه‌اش تقصیر ریحانه بود که تابلوی من ناتمام ماند. با پله‌هایی که خون ریحانه هنوز رویش است و خانه‌ای که در تاریکی غرق شده، می‌خواهم نقاشی را کجا آویزان کنم؟

نور لامپ افتاد توی چشمم. همه‌ی چهره‌های توی تابلو ایستاده بودند روی برج و دست‌هایشان را گذاشته بودند در گوش‌شان و جیغ می‌کشیدند. گوش‌هایم را گرفتم. گفتم: «مانک گفته، در نهایت تابلویی را خلق کردم که جمعیتی با هم جیغ می‌کنند. دهانشان این‌قدر باز شده که حنجره‌هایشان تا ته پیداست.» به تابلو نگاه کردم. صدای جیغ‌ها بلندتر شد. گفتم: «بازم همه دارن جیغ می‌کنن. نمی‌شنوین؟»

۱۱- رمان فانوس دریایی نوشته: ویرجینیا وولف، ترجمه: خجسته کیهان

از دهان بی‌دندان خدمتکاری که کلاه سفید کتانی بر سر داشت خارج می‌شد، از مفهوم تهی شده بود...^۸ گفتم: «اینجا مته خونه‌ی خودتون بزرگ نیس. یه گوشه از لباست که رنگی بشه. جیغات ساختمون رو ور می‌داره.» ریحانه کنار در ایستاد. گفت: «نقش بعدی که بهم پیشنهاد شده، بازی تو نقش دزد مونا.»

بعد همان‌طور که می‌خندید رفت. لای در را باز کرد و گفت: «تو فهمیدی خانم رمزی چرا می‌میره؟»

گفتم: «فکر کنم ناگهانی می‌میره.» «ناگهانی! ناگهانی! یه مرگ ناگهانی!» باز گفت: «من اگر می‌بایست اینک بمیرم، سخت خوشبخت می‌مردم.»^۹

آن شب دیروقت خوابیدم. می‌خواستم کار تابلو را تمام کنم. تازه پلک‌هایم سنگین شده بود که با صدای جیغ چشم‌هایم را باز کردم. ساعت را که نگاه کردم هنوز پنج نشده بود. بدنم لخت و سنگین بود. چند دقیقه طول کشید تا خودم را از تخت کنم. این بار صدای ریحانه نبود. فقط مینو بود که یک بند جیغ می‌کشید. از پنجره‌ی پذیرایی توی کوچه را نگاه کردم. پابرنه از پله‌ها دویدم پایین. ریحانه با همان لباس دراز به دراز افتاده بود جلو در.

دور سرش دایره‌ای از خون جمع شده بود که هر لحظه بزرگ‌تر می‌شد و می‌لغزید روی زمین. از دهانش باریکه‌ی خون راه افتاده بود روی سنگ‌فرش کوچه. رنگش سفید بود. شکل برفی که هنوز رنگ نور را ندیده‌است. همسایه‌ها جمع شده بودند. تنم می‌لرزید. انگار مثل پرنده‌ای خشکم کرده و گذاشته بودند کنار دیوار. مینو بعد از این که صدایش بند آمد مثل سنگ ساکت شد. تکیه داد به دیوار. زیر لب چیزی خواند: «ما فنا شدیم هریک به‌تنهایی.»^{۱۰}

خودم را کشاندم بالای سر ریحانه. با چشمان باز زل زده بود به تکه ابری در آسمان. یک بار فکر کردم که پلک زد و لبش تکان خورد. دستش را گرفتم. داغ بود.

دکتر اورژانس دست کشید روی چشم‌های باز ریحانه. با یکی از همسایه‌ها دست انداختیم زیر بازوی مینو. نتوانستیم بلندش کنیم. مینو ریحانه را بغل کرد و گذاشت توی دامنش. شکل مجسمه‌ی «پیتا»، تن و لباس مینو غرق خون شد. توی خاکسپاری ریحانه ساکت بود. انگار زبانش را بریده بودند. نه حرف و نه ناله‌ای از دهانش بیرون آمد و نه قطره اشکی که صورتش را خیس کند. شب از در باز دیدم مینو لباس‌های خونی ریحانه را روی قالیچه‌ی لاجوردی جلو در پهن کرده و قالیچه از خون، خیس شده. مینو از کیسه‌ی پارچه‌ها مشتی پارچه کشید بیرون و روی

۸- رمان فانوس دریایی نوشته: ویرجینیا وولف، ترجمه: خجسته کیهان

۹- نمایشنامه اتللو: اثر شکسپیر

۱۰- رمان فانوس دریایی نوشته: ویرجینیا وولف، ترجمه: خجسته کیهان

«آقا هزار تومن روضه بی‌بی رقیه...»
انگشتان پیرمرد بی‌مقدمه تا ته کیف تور دوزی
دویدند و هزاری دیگر را بیرون کشیدند:
«هزار تومن چیه خواهر من؟ دو کلمه هم نمی‌شه
که!»

صدای زن لرزه بر داشت: «آقا جان
لااقل چیزی برا کرایه برگشتمون...»
سکوت و شرم زن کمی هم تقصیر نگاه من بود
که تا ته کیف رفت و روی پانصدی کهنه‌ی لوله‌شده
ماند. پیرمرد سر برگرداند توی کتاب:
«نترس خواهرم جای دوری نمی‌ره، حتماً مراد
می‌گیری!»

از زن چیزی پرسید که نفهمیدم چی بود. من گرفتار
بعد فاصله میان کیف‌زن و جیب او بودم و مرادی
که نمی‌دانم توی کدام کهکشان بود. پیرمرد غرغر
می‌کرد: «این روزا دیگه کسی برا این پولاً روضه
نمی‌خونه که.»

به زن چشم‌غره رفتم و تنه زدم؛ اما زبان بی‌ملاحظه
کوتاه نیامد: «کاش می‌دادی یه تی‌شرت برا پسر!»
زن همزمان با جاروی خدمه پشت سری به سینه‌ام
کوبید: «برو برو کنار بذار به درد خودم بمیرم!»
تا به خودم آدمم زن جاروبه‌دست ضربه دوم را هم زد:
«برو! برو اینجا وایست راه را بند آوردی.»
برگشتم بگویم: «کدام راه؟»

که مات چهره زن جاروبه‌دست ماندم؛ عجیب شبیه
زن توی مراسم ختم انعام بود. او کجا و اینجا کجا؟
شاید چون عین او بود یا شاید چون مثل او با تحکم
گفت: «برو، برو اینجا وایست! راه رو بند آوردی.»
توی ختم انعام هم درست همین جمله را گفته بود،
اما نه اول دیدارمان که در پایان. وقتی از تنها میکروفن
جلسه همه‌ی دعا‌هایش را خواند و گریه ناله‌هایش را
کرد، به همه‌ی مویه‌گزاران سنتی تشر زد:
«نکنید این کارو نکنید! اگر می‌خواهید فردای قیامت
آتش از دهانتان بیرون نریزد نگذارید نا محرم صدای
آوازتان را بشنود؛ گریه کنید، بسیار هم گریه کنید،
اما آرام و بی صدا.»

آن روز بیشتر از همه نگران چشمان مضطرب
مادر بزرگ نودساله میت بودم. هر چند کمی ترسیده
بود اما مطمئن بودم دلش برای یک مویه حزین
پرپر می‌زند. چیزی که از ته گلو، نه از ته دل، جان
بگیرد، همراه سوز سینه‌اش بالا بیاید، از تنگنای گلو
زار و نزار بیرون بریزد، آلوده شود به رقت قلب و درد

بود که توی نایلون دست من می‌گشتند و بعد لبان
خشکش که اصرار کردند:

«مامان یه آب میوه، مامان یه بستنی، مامان خو یه
چیزی برام بگیر دیگه؛ مامان!»
زن از کیف تور بافی که محکم لای انگشتانش
گرفته بود یک اسکناس دویستی بیرون کشید و
در عوضش بسته‌ای شمع گرفت، بعد همزمان با
کشیدن چادر از لای دندان‌هایش، انگشتانش محکم
حلقه شدند دور مچ پسر و او را نالان و کشان‌کشان
با خود برد. هر گنجشکی که پر می‌کشد چند
گنجشک دیگر می‌نشینند، انگار می‌روند بقیه را
خبر می‌کنند. عجب جشن با شکوهی راه انداخته‌اند؛
خوش به حال‌شان باید به خاطر همین بزرگ‌منشی
و سخاوت‌شان باشد که تلخ‌ترین کیک دنیا از نگاه
من این‌قدر برایشان شیرین است. سایه کبوتری
می‌افتد روی چمن‌ها، با چشم آنقدر دنبالش
می‌کنم که برگردد میان کبوترهای دور گلدسته.
نایلون را داده بودم دست مینو که دادش در آمد:
«باز کجا داری می‌ری؟ ما که تازه از حرم اومدیم بی
رون.»

شانه‌ای بالا می‌اندازم: «آن دفعه برای تو رفتیم داخل
و این بار برای خودم.»
دویدم توی جمعیت تا اخم مینو را نبینم و نشنوم
که باز غرغرش در بیاید:
«دیره شب می‌شه و ما...»

کیک و آب‌میوه را به‌زور جا داده بودم توی کیفم.
پیدا کردن پسره نباید کار سختی باشد. برنگشتم
سمت مینو؛ از پرتو آفتاب هم خجالت نمی‌کشد
که هنوز چند پره‌اش پشت افق مانده، همیشه خدا
می‌ترسد از اینکه شب بشود و دیرمان شود.
کفش‌ها را دستم گرفتم و از انبوهی جمعیت جلوی در
رد شدم فکر کردم، بگم نذریه یا مشکل گشا، کدوم
یکی بهانه بهتریه؟ نگاهم که دوسه‌بار چرخید، دست
پسر را دیدم با آن سراسنتین ساییده‌اش دور اولین
ستون حلقه شده بود، چرک‌مرد تی‌شرتش که شاید
زمانی نارنجی بوده باشد می‌لغزید میان موج‌های تند
و لیز سبز پارچه‌ای که ستون را در خود پیچانده بود.
مادرش خم شده بود به‌طرف پیرمردی که به ستون
پشت داده بود. صدای پیرمرد رو به ضعف گذاشت و با
ناله کشدار ای‌ی‌ی‌ی ایستاد. زن از لای کیف تور باف
سیاهش یک هزاری کشید و گوشه هزاری دیگر را که
بیرون زده بود پنهان کرد:

بد نفس‌ها. می‌گریزم از نگاه به آن ته و انبوهی جمعیت و زن‌هایی که برای دست زدن به ضریح از جانشان مایه می‌گذارند، عده‌ای همراهان‌شان را به‌زور از زیر دست و پاها بیرون می‌کشند، گروهی غشی‌ها را باد می‌زنند و ما همه‌ی ناظرانِ دورادور این خود آزاری و دیگر آزاری می‌ترسیم بپرسیم. این‌همه خشونت برای چی؟ توی حیاط دنبال مادر و پسر می‌گشتم و نمی‌گشتم، دلم برای پسر بچه می‌سوخت و لاله می‌زدم کیک و آب میوه‌اش را به او برسانم، ته دلم کمی هم راضی بودم که پیدایشان نمی‌کردم تا زن با خشم و لجاجت قبولشان نکنند، این را مطمئنم، زیرا به‌سمت جایی که شمع‌ها دود می‌کردند برنگشتم. شاید هنوز پسر کنار مادرش ایستاده بود تا شمع‌ها را روشن کند؛ اما جاروی گردگیری زن خدمه با آن که سنگین هم نبود جایش بدجوری ذق ذق می‌کرد، مثل زخمی کهنه و مرا به بیرون هل می‌داد.

توی خیابان پایم روی گاز بود، داشتم فرار می‌کردم از چه نمی‌دانم، از لب‌هایی که می‌جنبیدند؟ از کلماتی که با مختصر دارایی زن عوض می‌شدند، یا از اینکه به هر حال چیزی را نمی‌شد عوض کرد، شاید هم از سکوتی که همچنان حاکم بود. با دنده سه و پر گاز از روی سرعت گیر تقریباً پریدم. مینو با جیغی خفه لبش را گزید: «تو چته دیوونه، داشتی ...» دستپاچه زیپ کیفم را کشید و دنبال دستمال می‌گشت. نگاهم روی کیک و آب میوه ماند، دانه‌های درشت عرقم یخ زدند. کشیدم کنار و ناشیانه ترمز کردم. مینو می‌داند تا نخواهم حرفی نمی‌زنم، پس وقتی گفتم باش تا برگردم سری تکان داد و پشت سرم داد زد: «تا من صبحانه آماده می‌کنم برگرد دیر می‌شه.» حالا که بر می‌گردم دلخوش آواز گنجشک‌ها هستم که ریختند روی کیک. دلم می‌خواهد آب‌میوه لای شمشادها نصیب لب تشنه‌ترین کودک کار شود. مینو لیوانم را پر چای می‌کند و می‌پرسد: «بالاخره می‌گی قضیه چی بود؟» می‌خندم: «هیچی یه کیک و آب‌میوه ساده که می‌تونستن برا یه پسر بچه تبدیل بشن به یه لحظه خوش یا یه خاطره خوب؛ اما برا من تبدیل شدن به یه نیش کوچولوی زهردار کنار بقیه زخم‌های دنیا.»

دیگران، بیچند لای‌هق‌هق مردم و پر لرزه و مرطوب از نم اشک‌ها موج بردارد و منعکس شود تو فضا و ذهن آدم‌ها، حتی سنگی‌ترین دل‌ها را هم متأثر کند. جلو کشیدم که بگویم:

«مادربزرگ حق دارد، آخر نه او طور دیگری بلد است، نه این درد روشی تأثیرگذارتر از این در سر تا سر دنیا برای بیان خود می‌شناسد.»

اما این سکوت لعنتی نگذاشت. نه سکوت نبود ترس بود؛ ترس از شماتت جمعیت یا ترس از... چرا همیشه روی نقاط ضعف‌مان اسامی دهن‌پرکن دیگری می‌گذاریم، که بگریزیم؟ دنبالش راه افتادم، حداقل باید بپرسم: «و مردی که از لحن پرسوز یک زن لذت ببرد چه حکمی دارد؟»

اما کنار در وقتی به او رسیدم مؤدبانه گفتم: «خانم یه سؤال؟»

خانم سرگرم شمردن پول‌ها بود و دلخور مشغول کم و زیاد کردن با صاحب‌خانه، حتی نگاهم هم نکرد؛ فقط گفت: «بخش عزیزم من یه جلسه دیگه هم باید برم، انشالله سؤالت باشه برا یه وقت دیگه.»

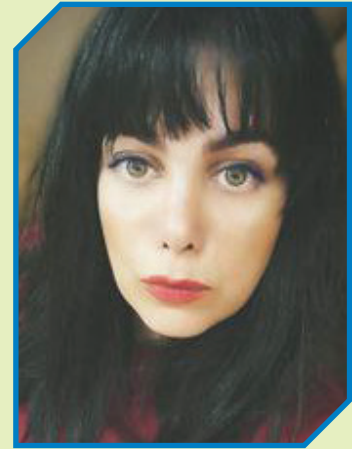
گوشه چادرش را گرفته بودم: «اما...»

با تحکم گفت: «برو! برو اینجا و نایست راه را بند آوردی.»

زن صاحب‌خانه داشت به رسم خود خانم مداح کلمه می‌فروخت و با ارجاع دادن خانم به صاحب مجلس و گرفتن جزای خیر از اولیا و انبیا او را راضی به رفتن می‌کرد. به‌عبارتی‌دیگر، محترمانه دکش می‌کرد. خسته از عز و جز و ندارم ندارم‌های زن از سر راه کنار رفتم و سر چرخاندم به سمت کوجهی خلوت، چشمم سرگردان میان کلمات روی دیوارها می‌چرخید؛ تبلیغ، تبلیغ، تبلیغ‌ها جیغ می‌کشیدند و کلمات زور می‌زدند در ذهنم جا باز کنند.

به‌گمانم همه کلمات و حروف و در مجموع شعر و سخنرانی و روضه‌ها هرگز عملاً نمی‌توانند شکم یک پسر بچه‌ی گرسنه را سیر کنند، یا تی‌شرتی نو پر تنش بپوشانند، آن‌هم در جهانی که غالباً سخنرانان همه‌کاره‌اند و تجارت حرف و کلمه می‌کنند. لای جمعیت بُر می‌خوردم با شامه‌ای پر از بوی عطر و گلاب آمیخته به عرق تن‌ها و بوی

از پرده‌ی گوشم بلرزد، درآ
 از لابه‌لای شیپوری‌ها و
 دهان مرا بشنوا!
 دهان اسرافیل مرا
 وقتی صور از آواز تو می‌گیرد و
 از تکه‌های مرده‌ی خود بلند می‌شود!
 ای چشم‌های بومادرانت
 ریخته در کاسه‌ی نگاه
 بوی مادر و
 آویخته‌ای به هوا
 و نیش زخم‌های عتیق آدم را نوش دارویندا!
 دهان نشنیده‌ی مرا بشنوا!
 نامت را
 که بال گسترده در چهار جهت آدمیان
 و فرمان خداست به فرشتگان مقرب!



نگین فرهود

قوت غالب منی

در قوام می‌گیرد بدن از چشیدنت
 ای انگبین نامت روان از صمغ زبان
 فروردین باشد در مراوده‌ی علف و آفتاب
 کوبه بر شکم بکوبی و کودکی‌ات پیکر به پهلوی بغلتاند
 و خط دردی بر پوستم بیفتد طولانی

بپیچمت دور نفس
 فرو برویم و برآییم
 فرو برویم و برآییم
 فرو برویم و ...



آنارضایی

قصیده‌ی شوق

هر چه پرنده در گودی سینه داشتم
 به ایوان خانه بخشیدم
 پیش از آن که نرمه‌ی برف
 بر شیشه‌های مکدر بنشیند
 که مدفون شدن زیر سپیدی محض
 به‌جا آوردن عریانی ست
 مرا به‌خاطر بلورهای اسفند
 به خانه برگردان
 امشب زیبایی لایعقل موها
 خیابانی ست بلند
 و هر چه دورت بگردم

باز
 برای استخوانم کمی رمق بیاور از بازوت
 و رستاخیز جانم باش
 صدایم را شکسته/ بسته
 زیر فشار لب و دندان‌ها
 برگردان به بیمارستان نبوی
 بپیچد در احتیاط جاده‌ی دزفول - اندیمشک
 بدود با خنده‌های دبستان پیشگام
 و در مرکز آسم
 به سرفه بیفتد و
 برخیزد از زمین چمن راه‌آهن
 اینک ماه
 که می‌تابد از قرص صورتت چهارده‌ساله
 و هوش از هوشیاری خورشید می‌پرد
 بگو تا آرام بگیرد طبیعت
 چنگی بنوازد رود و
 پرده بیفتد از پچیچه‌ی شب‌بوها و شب‌پره‌ها

ای دو چشم زیبا
بر پلکات زانو که رمید
رو به کوه‌ها کردم
و گریه را خواندم
تا کمرگاه مه‌زده‌اش
تا پسین ساکن پُرشکوهش
با مَهره‌ی آبی آمده بودم
و زخم
از چشم تو
کشیده می‌شد.



عاطفه اسدی

تو می‌دانی
اولین کلمه‌ی نوزاد کدام است؟
من فقط می‌دانم
که همه‌چیز به مرگ ختم خواهد شد
حتی لذتی که بوی تولد را
می‌کشاند
به آستانه‌ی تنفس
به نرمی تشبیه‌های ناشناخته
و رمزگشایی از اصوات غریب
که ابتدایی‌ترین شکل حرف‌زدند
تلفیق ضربان و بچه‌آهو و چند قطره شیر
به جای گهواره
محبوس خواهد شد
داخل کشوی سردخانه
صدایی نامرئی می‌گوید امضا کن
درخت

سرگردانی‌ام از مرزها بزرگ‌تر می‌شود
امشب صدای تو چراغانی است
و اگر صورتم را در گودی گردنت جا بگذارم
ماه کامل خواهد شد
امشب آن که بیات اصفهان می‌خواند
سهمی از چلچراغ‌های برنجی دارد
سهمی از لاله‌ها که نور را
بر شیار گونه‌هایت می‌ریزند
و مرا به اولین گریه‌ی آدمی برمی‌گردانند
سرمه‌ی ابدی من است این نگاه سرگردان
ایوان برف‌گیر من است این صدا
که لمبر می‌خورد در راهروهای روشن
و خوشه‌های انگور را
به تنهایی سال‌های بعد می‌آویزد

در غیابت اما
سنگ قبری آفتاب خورده‌ام
که نامی ندارد
کشته‌ی آن رگ‌های درخشانم
رها شده بر لاجورد موج‌ها

مرا با چشم‌های بسته ببوس
و چهار فصل عزا را از تن بیرون بیاور
هر چیز آدابی دارد
و آداب زندگی
راه رفتن در تاریکی‌ست.



بهنود بهادری

من را اسیر
من را طلسم
من را به تقلا

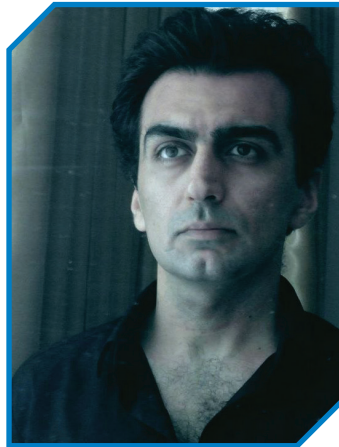
علت مرگ این جنازه‌ی گرم، خودکشی‌ست...!

نیمه‌شب

در دورافتاده‌ترین گورستان شهر

قبری جوان

خمیازه می‌کشد



سجاد ملک‌شاهی

با سینه‌های درشتش مایل بود چیزی گفته باشد
چیزی شبیه اینکه یک اتاق برای امشب کافی‌ست
دو بدن برای جدانشدن از این حس لازم است
دو لب که روی دو لب طوری پیش برود که انگار چیزی
ناگفتنی بیان شود

دو دست لابه‌لای دو دست سفت شود انگار چند قرن است
که این گوشت انسانی حیوان تنه‌است و دهان جوری
صدای آه بکشد گفته باشی در چهار گوش اتاق و چهار
وجه جمجمه که این صوت هنوز چیزی بیشتر می‌خواهد
شدتی که مایل به ارگاسمی دیگر است؛ کاوشی بیشتر،
مثل اینکه فرو رفتن انگشت کم‌کم خیال پنج‌انگشت و
دست و گوشت تازه را شکل دهد با نگاهش و حرکت
چشمانش که دو دست برای امشب کافی‌ست تا روی
پستان‌هایش حرکت کند و نیروی انباشت‌شده در گوشت
شق کرده‌اش را رها کند

باقی مسائل حاشیه‌ای‌ست

حواشی بیهوده‌ی روز که از اطراف سوسو می‌زند
مثل بدن‌های تازه، که اشاره به تجربه‌های دیگر است
نامش جدایی یا خیانت یا هر روکش انسانی در وضعیت
حیوانی،

نامش برای پروژه‌های بعد چه خواهد بود
چه خواهد شد اگر او را با نام صدا نکرده باشی
تنها وضعیتی در سکوت، تن گرفته باشد.

یخ می‌زند ابدیت شاخه‌هاش را

روی پوست شکم زن

حرارت زندگی

جاری از پستان‌ها

نرسیده به دهان بی‌دندان

قندیل می‌بندد

یک جفت چشم

دو آسمان جوان--

در صفحات شناسنامه خاموش می‌شوند

همه‌چیز به مرگ ختم خواهد شد

به یک کاغذ

حای قوانین فراموشی

که شمردن سوراخ‌های ساچمه بر تنش را ممنوع می‌کند

تنش

که بوی خیابان می‌دهد

به‌یاد سپردن دندان‌ها نیز

دندان‌ها

که نیستند!

و رؤیایی لهدیده به نام آزادی

که در اعتراض جمجمه

مشغول خونریزی‌ست

یا جریان نبض

که هنوز

در مشت گره‌کرده دوام آورده است

گله‌ی آهو

پاک می‌کند از حافظه‌ی جمعی

آدرس دشت را

صدایی نامرئی

کشوی سردخانه را محکم می‌بندد

خودکار را

فشار می‌دهد بین انگشت‌های «مامان» - اولین کلمه‌ی

نوزاد-

و آشنایی‌زدایی از عبور ساعت

یعنی ناگهان برف

بر شب موهای زن

خطوط امضاء

می‌شکنند پای گواهی تحویل جسد

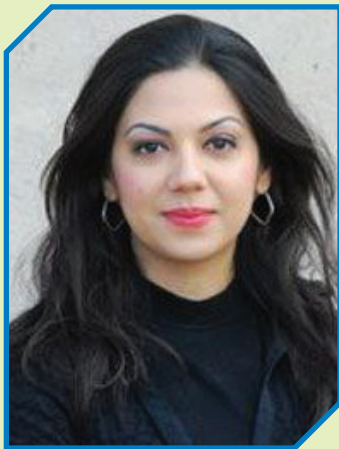
تیتیری درشت

شناور در اشک

تأکید می‌کند

از جنگی کهنه به نو برمی‌گردم
و تکرار می‌شوم در تَرَک‌های قلب
در نیشخندِ سقوطها به پهلوی باد

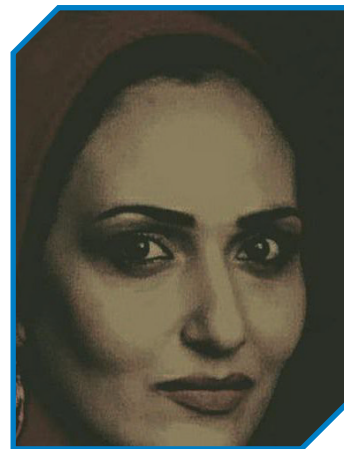
چقدر و چند حادثه کافی‌ست تا تمام شوم؟
به التماس تازه‌ات گفتم
هرگز نمی‌شود به آینه برگردی و چشم‌هایم را به یاد
نیآوری
به التماس از آینه گفتم
روزی بزرگ خواهد رسید
نقاب تیره‌ات از چهره می‌افتد
آنگاه من در جوارِ درختانِ نور
به خواب خواهیم رفت.



روجا چمن‌کار

نوش
رگ شو
تنیده بر استخوان بلندترین شعرم
خرابِ خرابه‌های تن
و انبوهِ مرگ را
بیرون بکش از جناغ سینه‌ام
مرا یاد و
تو را نوش
بزن که فراموشم شود
خرابات و دوشینه‌های خموش
باز کن
دکمه‌های چموش را
روی تنم
و دلت را
از میان دهلیزهایم عبور بده
بزن

حالتی که به کلمه نیاز ندارد
معنای کلمه چیست؟ این دهان که روی تنت کار گذاشته
شده؟ کار این دهان شورش است؟ رهاسازی بمب یا
سنگ‌های تاریخی؟ کلمه از چه معناست؟ روشی که
شیوه‌ی یک زبان را پدیدار می‌کند. زبان متصل به بدن
انسانی حیوان. روشی برای اندازه‌گیری و خطر کردن.
اگر پستان‌های تو کلمه‌ای‌ست که می‌توان آن را در
مکیدن حس کرد، احتمالاً تشدید مکیدن گلوی تو را
به احساسی تاریخی خواهد کشاند، تمایلی از گشودن
چیزی که تو را سبک می‌کند، لحظه‌ای که نام فراموش
می‌شود و لُختی، برهنگی لذتی‌ست که تو را می‌آفریند
با صورتی تازه، که هنوز هم دست‌های دیگری می‌خواهد
برای روزهای نیامده... نام تو چه خواهد بود؟ زنی با
سینه‌های درشت روی خیابان‌های روز، که شبه‌تولیدی
از دستگاه‌های بانکی‌ست، یا زنی با پستان‌های درشت
که در چرک و کثافت روز، هنوز قائل به اجرای سکسی
در وضعیت معنایی متفاوت است، سطحی از خون، که
اتاق را به جدایی از بس بسیار مجموعه‌ها می‌خواند، با
خطوط عمیق، دره‌هایی از نقره، که صیقل مرگ است بر
سکوت بعد از سکس، تا نوشتار، گستره‌های حدی دیدن
را سوی دوردست قله‌ها نشان کند، با چشم‌هایی که روی
تنی می‌نشانیم که راهی چندوجهی‌ست با امکان بی‌شمار
سقوط و نامتناهی رفتن...



زییده حسینی

زنک سوم:

هر بار که از دست می‌روم از تو دست نمی‌شویم
وقتی در شستنِ دهان از وقاحتِ روز عاجزم
در شستنِ بوسه از الکلِ غروب‌ها عاصی
توانم را در فراموشی تزلزل به مُشت می‌گیرم
به لب‌ها قفلی از سکوت می‌بندم
تب می‌کنم در مردادِ افتادن از نقاب

گره خورده به دورهایی
 که زهدان زنان عالم را
 کُر داده
 به هفت آب کوثر
 و نامت را
 غلاف کرده
 در مهربانی شمشیر

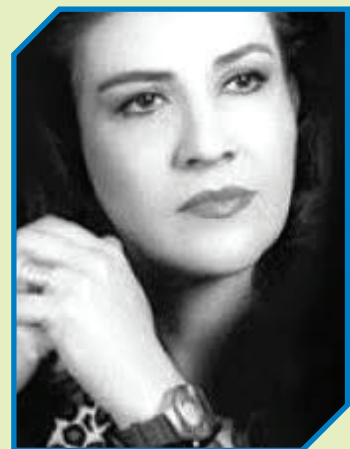
.
 از تو
 کودکی تنها
 ریخته در لالایی زنی
 که روشنی‌هایش
 زیر نازک‌ترین تاریک
 چشم‌های گشوده‌ات را
 در جنوبی منفجر
 به اوج می‌برد
 تا فتح هرچه قرمز

بی که بدانی
 مخمل سرخ لب‌هایم
 آغشته‌ی همان ماتیک کوچکی ست
 که از گنجهی پنهان مادر
 می‌ربودم در حسرت پدر
 برای پسر همسایه‌ای که
 امروز بر تاریک روشن من
 اشک ارگاسم می‌ریزد
 به یاد گنگ بادبادک‌هایی که
 به آسمان می‌سپرد
 و دست من
 با پاشنه‌ی بلند کفش‌های مادر هم
 به آن نمی‌رسید
 و گریه
 گلبرگ‌های سرخ ناخن‌هایم را
 به آب می‌داد

.
 حالا هر وقت بیایی
 دخترک عاشق را
 در گنجهی پنهان مادر می‌گذارم
 برای پدر دلبری کند
 و بعد
 روی پوسترِ مریلین مونرو
 سیگار تو را

بزن که نوش شریان‌های منی
 رگ شو
 رگه‌های خلوتت را
 روی چشمان بسته‌ام بریز
 جرعه‌های لغزان لیزت را
 برشیب جادویی خیس
 و خون مضاعف انگور را
 بر بساط پر آشوب میز
 و بشکن
 دل خوابم را
 طوری که
 که خون سیاهی و سحر
 بر هم بلغزد و
 بخواند در مغز
 سیگنال لذت و درد

رگ شوی
 به درازا بکشانی نور ماه را
 تا آه کشدار آفتاب اول صبح
 مرا یاد و
 نگدري از جناغ سینه‌ام
 بگذری از انبوه گور و بعد
 فراموشم شوی
 طوری که با خود
 راز بزرگی را به دور برده باشی
 به دور



مهری رحمانی

از تو
 مادری پریشان
 رفته از شیرِ دهانت

میان لب‌های سرخ
دود می‌کنم
و تو خیره به قرمز کفش‌هایی
که کی در می‌آید
تا دو برهنه‌ی مستور
تو را از لالایی‌ات ببرد
و باران شمال چشم‌هایت را
در جنوب جنون
فواره بزند

و

من

در معصومیتِ تصویری فرو بروم
از پانزده سالگیِ مریلین
بر صفحه‌ی اول مجله‌ی پروین
که میان برگزیده‌هایم
خاک می‌خورد

گریه نکن دلم

حالا باید بروی

ثانیه دارد به قرن

می پیوندد

به پای معلق
به پای برهنه
به انگشت‌هایش
به چشم کور
به دنده
بیرون بیا از زبان سخت‌پوستان و بدرخش
مثل کف خیابان
که وقت خیز
خنجرم شوی

و

تنی که خواهم مُرد هم‌جوارش

ای زبان

تن شو و

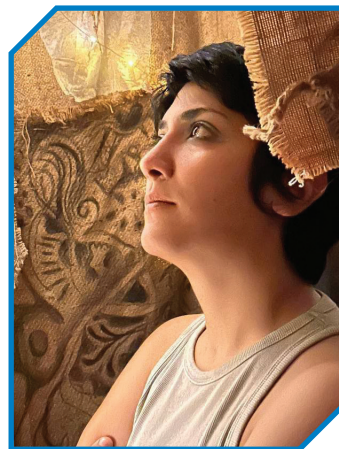
بمیر!



عرفان دلیری

ملی‌کش

در هر طرف پهلوی
دو دستِ شَق
یعنی نمی‌زند قلبی در این سینه
ضرب نبض نمی‌رسد به هم
می‌شود سفید یک دست
تخم سرخ دو چشم در دشت
با گلوبندی از پروانه



پریمه‌اعوانی

ای سرا!
تکان بخور که با منی
که می‌افتی
برای رمز
همرزم باش
قسم بخور به انگشت اشاره

که شانه به سرها
 حتی رو به آفتاب
 یا پشت به باران
 پا روی شانه‌ات نگذاشتن
 هنوز درد از مفاصل سمت راستم
 به قصد مفاصل سمت چپ
 که قد می‌کشد
 چپ برای من همان دستی
 که از تو نوشت
 قلبت مشیت چپی گره‌نخورده
 با پوک‌های انقلابی سالخورده
 که پنچ ستاره از آسمان سرخ
 یعنی از آسمان سرخ فقط پنچ ستاره؟
 تا گل گلویت هنوز با کمی لکنت
 زبان بزند زخم
 برقصاند
 برنجاند
 بترساند
 وقتی که تقطیع می‌شود
 روی دست آزادی
 باز آمرانه
 تمرین نوشتن
 خالصانه
 تمرین مشیت زدن
 مجدانه تمرین خواب دیدن
 با کلاش روسی
 به سمت چپ هر طرف پهلوی
 از اعتصاب غذایت
 جریان بگیری
 معرض اعصاب بگیری
 حناق بگیری
 سرطان بگیری
 با دهان باز بمیری
 که اسمت بیفتد
 بر سر در خیابان
 تا رفقاییت
 در خط و ربط گریه‌ات
 در تشییع پدرت
 پیر تر از پدرت
 از تشریح پی‌درپی
 کشیدن سمت راست خایه‌ها
 مثل تفتی سربالا
 از ورطه‌ی چپ گلویت
 پایین بروند اینبار

کوچک که می‌شود قلبم
 از دست چپت
 زیر مشمایم می‌زند تیزی
 گوشت و گوگرد
 دستی از کاسه‌ی سرم
 به کاسه‌ی سرت
 و باز نمی‌کند لبی حرف
 باز پشت این حرف
 کنار گل شیپوری
 سر انداخته‌ای دُرشت
 درست پشت پنجه
 روی این ملحفه‌ی سفید
 افتاده‌ای مثل برف طوری
 که درختان افتاده‌اند
 رد پایت چند قطره‌ی خون
 از مچ پای چپ گوزن شمالی
 کنار کاج سوزنی
 دوباره گل داده است انگار
 کتف راست یا چپت
 تیر شلیک نشده در جبهه جنوب
 یعنی دیروز جبهه شمال شکل نگرفت
 و درد که از لمس پا
 تا کف سرت
 از خطابه‌ی ران
 تا قوزک دو دست
 شکل عوض می‌کند مدام
 بر خوانش تنت
 پس سرت را کنار گل آفتاب‌گردان
 سرو قدیمی پشت به میدان
 از شتک خون
 جنون
 قشون
 تا دست‌های شق خیابان
 از حلقوم حناق گرفته‌ی
 حلق خلق بی‌صدا
 از ادا
 دعا
 صدا
 از سور
 غرور
 قبور
 از نور خدا
 توی شکل کامل ماه؟
 اینقدر خم نکن دیگر

کنار گلاب و ودکای روس
 که فقط سرفه کنی بیشتر
 و در دق الباب عکس خانوادگی
 از فتح الفتوح
 رَفَع و خضوع
 دَفَع و خشوع
 از دادِ قرار ترکمنچای
 روی دست فارسی
 باز بنویسی
 علی
 لنین
 استالین
 اما دست چپت مُشت باشد هنوز



مرتضی براری

گویی بیدار شده باشد
 هر روز چشم‌های مردد
 گویی لب‌های گل‌خانه‌ی طبیعی است
 از کوچه‌ها تا خانه‌ی تو
 از برکه‌های معذب
 از قند دارد آب می‌شود در
 تا چند درخت به عزا نشسته‌اند
 تا هنوز موهایت را نیافته‌ام
 چگونه شمایل‌ت از کسوف رهید و لب‌هایت را شناور
 ساخت

برای بوسیدن نذر کرده‌ام بارها ببوسمت
 آغاز می‌کنی و می‌خواهی بوسیدم را
 آغاز می‌کنی و آسمان سیاه می‌رقصد
 و دخیل‌گردنت شیهه‌های گلویت را اشک می‌ریزاند

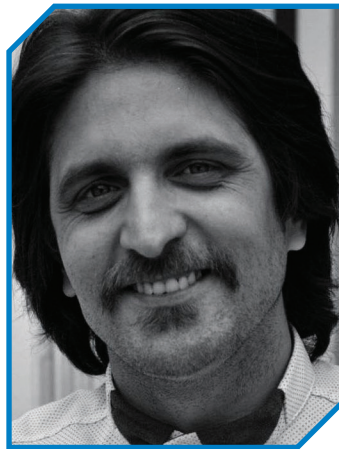
چشم بگشا عروسِ مادرانِ سقوط
 گیسو خمیده در حجله‌ی باستان
 مُنحوق به کرباس سلاطین دوخته
 کاشانه پا گرفته از صداع
 و شمس آتش را پاکیزه بوسیده است
 امروز اما موهایت را باد و انگشتانم پیروی نمی‌کنند
 گویی بیداری‌ات را ماهیانِ باردار و بار کرده باشند
 گویی حبلِ جَمیلَت را
 گردن آتش انداخته باشد
 پهناور خلیج تا خاموش افتاده در گرو
 برقص فلاتِ قلاب به دهان
 تا انجمادِ آبِ سیرابِ قند
 تا آنجا که سیاه بیفتد از تنانه‌ی درخت
 تا اینجا
 گویی ابرها زبانشان را خوابانده باشند
 گویی مادرت را به بسم‌الله...



فانوس بهادروند

ماه می‌خرامید
 بر شبِ شنگ
 ستارگانِ آسفند سوسو می‌زنند
 بر جمهوری نگاهت
 که برزن به برزن
 تا کوی به کوی
 تابناک
 برای نه به هوای آلوده
 به خیابان نمی‌روند
 و تنها با جشن خانه‌نشینی
 بهار را بهانه
 و ندایی نیک را به جهان مخابره کنند

ای صدا کردی مرا
 نان پخته شد
 و رودخانه هیرمند دره‌ایش
 به روی سیستان باز شد
 تو زیبا بودی
 و ده دقیقه بودی
 بهاری که در دهانش فصل‌ها را تقطیع می‌کرد
 و چهل گیاه مقدس را غسل تعمید می‌داد.

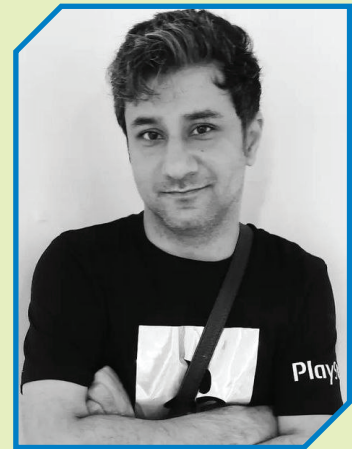


محمدعلی نوری

زبان‌های آتش را می‌بینید؟
 تلافی جویانه
 همان‌که داستان صاعقه را
 به انگشتان نوک‌تیز این درخت رساند
 من بودم
 باید تاوان در آغوش کشیدن پرنده‌هایم را
 پس می‌داد

هراس انسان را می‌بینید؟
 آن سایه‌ای که نیمه‌های شب
 از پشت پنجره‌ها می‌گذشت
 آن صدایی که از ظرف‌ها برمی‌خواست
 بی‌آن‌که کسی در خانه باشد
 بانی تمامی جابه‌جا شدنِ اشیاء
 ناپدید شدن‌ها
 من بودم
 باید تاوان تبعید کردنم از جنگل
 از رودخانه از کوهستان‌هایم را
 پس می‌داد

و بگویند
 تنها بهانه‌ی بهار
 شورش شکوفه‌های زرد نسترن‌هاست
 روی دیوار خانه‌ها
 و زمستان شکست و رفت
 که مادر بزرگ تکرار کند:
 نگفتم روسیاهی می‌ماند به ذغال؟!
 و من ببوسم
 گونه‌های تکیده‌اش
 و آن رنج پنهان پشت آن تبسم همیشگی...



محمد توکلی کوشا

دستت در جیب من
 راز قفلی پنهان است
 که کلیدها یش را در دهان قورت داده
 و پای سببی را در گلوی گوزنی زخمی فروبرده
 از بلوار مدرس تا راهنمایی بوسیدمت
 برف می‌بارید از سینه تا گلو
 در کوچه ثبت تا کنسولگری بوسیدمت
 برف می‌بارید از سینه تا گلو
 و وزغ چشم‌ت حشره‌ی نگاهم را به زبان کشیده بود
 تو لفظ را برای من
 نشانه مفعولی که فاعلش را گم کرده

چندم بهمین بود
 که دست بردم بر رودخانه‌ای که پشت سد گیر کرده بود
 کدام نیکم چشم‌هایم را گرد کرده بود
 که شب در پل پارک ماهش را گم کرد
 و شاخه‌ی گلی قرمز گونه‌های تو را برافروخت

به هر چه دلم خواست
 کلاهدی را کج تر که بگذاری
 جسورتر به نظر می آیی
 تمام صداها با گوش تو کار دارند
 حرفها با دهان تو چه کار دارند؟
 درخت هم که باشی
 شباهت عجیبی به من داری
 طپانچه پر است
 یکی برای درخت
 یکی برای تو
 این بار که برگردی
 با داغی پشت دست
 و لبخندی تمام قد
 آدمکی بی کفش و کلاه
 در گوشم تلقین می خواند
 و من کنار بخاری
 به سیلویا فکر می کنم...



مریم گمار

افتاده از دهان استعاره!
 مچاله در دستهای شهرپور
 رج می زنی آماس دلتنگی را

بگو کدام بوسه
 رسیده به بستر یائسگی
 که مشتی می کوبی
 به سینه کلمات؛
 بر سطرهای موازی

من شبم
 حاضر و غایب
 می توانم جادو کنم
 و اراده اگر کنم
 از درون این شعر
 می توانم یک دشت پر از لاله را بیرون بیاورم
 و با یک اشاره
 صداها شیر گرسنه را
 تبدیل به بارانی از پروانه کنم
 از حفره‌ی لانه‌ی مارها صدای تنبور بیرون بیاید
 مردابها بوی میخک بگیرند
 و می توانم کاری کنم
 که دختران باکره
 بی هم خوابگی
 از دهان شان اسب به دنیا بیاورند

اما شما را
 که هر چه را که نمی بینید کتمان می کنید و
 هر چه را که می بینید، التماس
 به حال خودتان رها کرده ام
 مثلاً همین دیروز پیرمردی که داشت
 چین افتاده روی پوست اش را در آینه باور می کرد
 در یک چشم به هم زدن جوان کردم
 و پیش از افتادن اولین اشک شوقش
 او را کشتم
 باید تاوان پذیرفتن مرگش را پس می داد
 تاوان پذیرفتن نامیرایی



مریم گرامی

دیوانگی پیچکی ست پیچیده
 به هر چه دلت خواست

می توانستی یک آبی روشن باشی به جای انار
 شیون از کجا ما را جست؟؟
 می توانم به آن گلدان شکسته برگردم
 - آن شکنجه‌ی سفید -
 و کوچه تهی باشد از برف
 در گلویم بهار عربی‌ست
 چلچله می‌دوانی و چاقو می‌زنی
 چه خدای بلندی داری اسرائیل
 که گلوله می‌خورد و کوتاه نمی‌آید
 گرم کن از آذوقه و شن
 از آب و فراق و شکوفه سپرم
 هوا تاریک است و گردنم زخمی است
 طغیان کن روز ندمیده‌ام.



ندا پیشوا

تاریخچه‌ی پست مدرن

مادر به جای شیر
 شیمبورسکا
 در شیشه‌ام می‌ریخت
 پدر فلسفه می‌ورزید
 گهواره را هگل تکان می‌داد
 برادرم ودکا
 وینستون
 وینگنشتاین
 روی شیارهای پیشانی‌اش
 شوپنهاور «می‌وزید»

حالا به کدام سمت بتابیم؟
 که دهان واژه بسته شود
 و غم تاب نخورد بر کبود نیلوفری

نگاه کن
 بال‌های خورشیدی‌ام
 به سایه تو افتاده
 تا دنده دنده‌ی کلمات
 در هُرم آفتاب بیچد
 و رگ‌های شهر روشن‌تر شود

نزدیک‌تر بیا
 نمی‌بینی؟
 منشور خوشبختی
 از دست‌های ما می‌گذرد



معصومه داوودآبادی

دارم با دهانی که کاشته‌ام توی خون
 شبانه‌روزم را از دست می‌دهم
 دارم مریض می‌شوم برای آن نور
 که قوت چانه‌ام بود و تکلم می‌کرد با هوا
 هوای آن غروب
 که بسته بودندش به تخت
 و از صدای تیر می‌ترسید
 ای شانه به شانه‌ی خورشید
 در مهی که چوپان بود
 ای برخورد
 که می‌توانستی به خیابان نیایی

در بدعتی با خاک
 در منخرین تو نَفَسِ حیات بردمید
 من خرم از آن چه از فرجامِ جام می‌دهی‌ام
 و از شبی که نمردم
 عهده‌دار این سیاهی‌ام
 همدوش بلدی مقهور
 ای شفا نیافته از زخم‌هایی مجبور
 دست می‌برم به اضافات رنج
 بر شقاوت آن روشنایی تند
 که چشم می‌زند آن سوی غرا را
 پرورده در آبِ رز، هوش زرش را سیاح
 در ژرفانگر چشمِ سومی گشاده
 گشوده می‌شود ماه
 آرومه‌خیز سزاست
 تاسیان شب بسوزاندم
 اگر چه دودپیماست
 آه و دود می‌کشدم سوی مسئله‌تی که ای
 دم به دم می‌دهم از چه که چرا خواستم روپاهی کنم؟

زندهار و پرسشی مکن ای من که از قوام تن
 چو ریگ، مرده می‌زایند پُشته‌ها
 که از صبر
 پیش از آن که به آماج رسد
 در خون نشیند
 هوای آتش‌گرفته رشته از دم زدنش فرو می‌برد
 از هی کین می‌برد که
 من از عواقب یک مرافقت شبانه‌ام
 به وقت سكرات حزن، حایر
 سرحدات مردن و
 ماندن
 بختکی لمیده بر بخت
 کمان‌وار
 خم زده است
 بر بخت
 هجایی سیاه
 دور روایح مخیله می‌پیچد
 تا بپراند دُرنا‌ی مرگ را
 به پسله‌ی باغات
 ای محسور مانده در قفای تن
 بگو چگونه می‌خوانی‌ام
 وقتی نمی‌خوانی
 به دعوات پُشتی‌ها در ساحتِ خستی روستا تا

خواهرم افلیا
 پشت پنجره
 تا هملت...
 «بودن یا نبودن»

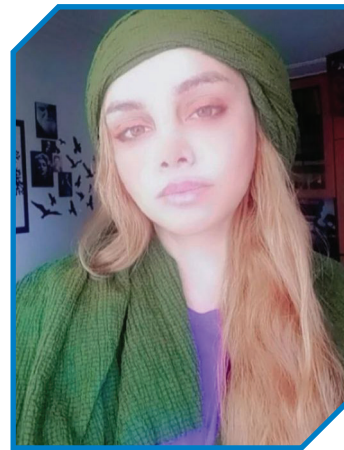
مسئله این نبود
 مسئله زیر مسئله مانده بود
 مسئله روی مسئله شاید

بیست و دو ساله‌ام
 با اسم مستعار نادیا

در آشپزخانه
 با سه تشت آب

شغلم: مربی شنا
 تیم شنای ۸۰ ساله‌ها

همکار ارشدم: میراندا
 با اسم مستعار ماریا
 روی سکوی آشپزخانه ویپ می‌کشد!



پگاه حسینی

سخن ز زینه راندمت ای خُرما بُنِ بی بر
 چه کرده‌ای که شب نمی‌گذرد؟
 که تندبادِ مرگ
 بهر تو خار و خس بار خواهد آورد
 سخن از گلوگاهم بگذرانم و بدر آورم

دفعات هر م‌ها که اندامم را می‌پوسانند
و نمی‌پرسد اندام سوزانم چرا؟



مجید عطاری

نصف اسب
در یک فنجان قهوه
از
یک فعل متعدی
در غیاب پنجره
چه می‌خواهد
وقتی تو
در حوالی سال
تکرار می‌شوی
وقتی نصف اسب
از ب‌اق یک پنجره
پایین می‌فتند
ما از چه حرف می‌زنیم؟
از مقدار شکر
در یک فنجان قهوه؟
یا از قابلیت پرواز در اقتصاد؟
وقتی یک سگ
در یک شعر پلاستیک می‌شود
و قاصدک‌ها به خواب
زمستانی می‌روند
ما به کدام گزینه نزدیک‌ترینیم؟
از فاصله یک مربع
یا فرصت یک نوت
در حوالی یک احساس

و چرا هیچ‌وقت
یک سگ
از دندان یک پنجره
سقوط نمی‌کند
و زنبور عسل
خرگوش خود را نمی‌شناسد؟
چون فقط در شعر
این اتفاق می‌فتد
چون من فردا را
در فصل‌های بارانی
اندازه گرفته‌ام
و
چرا مهربانی
در شاخه‌های زبان
پیچیده‌تر است؟
و قلب حاصل تمشک؟
و افلاطون لحظه‌ها
وقتی از سقراط

بالا می‌رود
و در جمهوری هوا گم می‌شود
من شنبه دست‌هایت را
چگونه از نور جمعه‌ها پیدا کنم
وقتی دچار فعل‌های لازم شده‌ام
و در عبارت آرزوهایم
نقش مکمل را
بر عهده شخصیت اول قرارمان گذاشته‌ام

چه سرخی رسوایی
فقط از دست‌هایت بگو
و لحظه‌های من
و حواس‌های پلاستیکی
از ما که
پراکنده در شعر شده‌ایم
وقتی خاصیت یک خاطره
از حواس یک فنجان چای
عبور می‌کند
من نحو تو را
در چه رنگی

پیدا کنم؟



گفت‌وگوی شمیلا شهرابی مدیر تیم خبر و رسانه خانه جهانی ماه گرفتگان با شاعر فاطمه احمدزادگان



شمیلا شهرابی

در این چند سال اخیر که برخی آزاد سراها به سمت ساده‌نویسی پیش رفته‌اند محصولات شعر آزاد ما اجازه داده هر کسی ادعای شاعر شدن را بکند. اینجا صحبت از سرمایه‌گذاری روی ادبیات و شعر معاصر خود را نشان می‌دهد. اینکه چرا کسی دست به ترجمه‌ی اشعار شاعران معاصر نمی‌زند به‌طور کلی آنچه این روزها دیده می‌شود فاصله حاکمیت با شعر آزاد است. در کتاب‌های درسی ما چقدر از شاعران معاصر اثری می‌بینید، به‌نظرم برای

شاعر به دنبال آزادی بیشتر و از بین بردن محدودیت‌ها است.

نقطه‌ی قوت این است که می‌توانید مشاهده کنید، شعر آزاد جایگاهش را پیدا کرده و در بین قشر شاعرانمان شاعرهای جدی و بیشتری به خود جذب کرده؛ اما نقاط ضعف این است که در خیلی مواقع کسانی به سمت شعر آزاد می‌آیند که ارتباطات ضعیفی با شعر کلاسیک دارند.

به ترکیه نگاه کنید اورهان پاموک را چه جریانی ترجمه و بزرگ کرد تا آنجا که برنده نوبل ادبیات شد. سرمایه‌گذاری برای ترجمه آثار معاصران با پشتیبانی از طرف حاکمیت و هزینه کردن برای دیده شدن شاعران و ادیبان کشور خود.

از مؤلفه‌های شعر سپید، فرم و ساختار مکرر است. آیا این یک مزیت است یا ضعف؟

قطعاً اگر به صورت جدی انجام بگیرد مزیت است. ما باید بین نثر و شعر آزاد فرقی قایل باشیم و این به وسیله این مؤلفه‌ها به دست می‌آید. مشکل من با ساده‌نویسان در همین جا پا می‌گیرد. باید شعر آزاد با ارکانی خودش را از نثر جدا کند. البته شاعر نباید مدهوش زبان و فرم شود و از حد معمول بالاتر رود، باید حد را نگه داشت.

جهان‌بینی در شعر و گرایش شما به ادبیات چگونه اتفاق افتاده است؟

شعر متأثر از جهان‌بینی شاعر است. در خصوص مسائل بغرنج اجتماعی و سیاسی و مسائل عاشقانه شاعر باید آیینی روزگار خود باشد؛ یعنی آنچه در گذر زمان اتفاق می‌افتد، در جهان‌بینی شاعر منعکس می‌شود. شعر در زیست شاعر نمو می‌یابد. همراه با دنیای مدرن امروز سیاست به علت پیشرفت علمی بشر در نظرگاه هنرمند است و از اتفاق‌های پیش آمده پالس دریافت می‌کند و نمی‌تواند و نباید به سادگی رد شود.

شاعر امروز نمی‌تواند بی‌طرف باشد.

اگر شاعر دیروز می‌توانست برای این بود که از بسیاری مسایل اطلاع پیدا نمی‌کرد؛ ولی امروز فضای مجازی ما را در معرض آن قرار می‌دهد. به هر حال از نظر من شاعر هر چقدر بتواند جهان‌بینی گسترده‌تری داشته باشد رشد و ارتقای فکری بیشتری داشته؛ هم به لحاظ گستردگی دایره‌ی واژگان و هم به لحاظ دید متفاوت و شناخت کمیت و کیفیت دنیای مدرن. چه بسا این مسیر هموار

این کار باید از درون ارگان‌های فرهنگی کشور کاری صورت می‌پذیرفت.

فاطمه احمدزادگان سی‌وهفت سال دارد و فوق‌لیسانس مشاوره خانواده است.

وی از ۱۴ سالگی به نوشتن پرداخته است، که اوایل محاوره می‌نوشته است. آثار فاطمه احمدزادگان در سایت‌ها و روزنامه‌ها از جمله آن‌ها، سایه‌ها، جن‌زار، توت‌م، مجله‌ی عسلویه، شهرگان، نشریه‌ی ژ و ابراز و وزن دنیا منتشر شده است.

در اردیبهشت ۱۳۹۸ رتبه اول شعر سپید را در جشنواره شعر کسب می‌کند و در سال ۱۴۰۲ مجموعه شعر «احیا به وقت سنگ» را به چاپ رسانده است، که شامل مجموعه اشعار سپید وی است.

باتوجه به اینکه شما شاعر سپیدسرا هستید، بفرمایید چرا شعر سپید یا آزاد توانسته است شاعران بیشتری را نسبت به قالب شعر کلاسیک جذب کند؟

البته این مسئله هم نقطه‌ی قوت و هم نقطه‌ی ضعف محسوب می‌شود. نقطه‌ی قوت این است که می‌توانید مشاهده کنید شعر آزاد جایگاهش را پیدا کرده و در بین قشر شاعرانمان شاعرهای جدی و بیشتری به خود جذب کرده؛ اما نقاط ضعف این است که در خیلی مواقع کسانی به سمت شعر آزاد می‌آیند که ارتباطات ضعیفی با شعر کلاسیک دارند. در این چند سال اخیر که برخی آزادسراها به سمت ساده‌نویسی پیش رفته‌اند محصولات شعر آزاد ما اجازه داده هر کسی ادعای شاعر شدن را بکند.

اینجا صحبت از سرمایه‌گذاری روی ادبیات و شعر معاصر خود را نشان می‌دهد؛ اینکه چرا کسی دست به ترجمه‌ی اشعار شاعران معاصر نمی‌زند. به‌طور کلی آنچه این روزها دیده می‌شود فاصله حاکمیت با شعر آزاد است. در کتاب‌های درسی ما چقدر از شاعران معاصر اثری می‌بینید؟ به نظر من برای این کار باید از درون ارگان‌های فرهنگی کشور کاری صورت می‌پذیرفت.

خیالی از خوانندگان و مخاطبان شعر هنوز تفاوت‌های عمده شعر در قالب سپید نیمایی و آزاد را نمی‌دانند. فرق بین شعر سپید و آزاد و شعر نیمایی در چیست؟

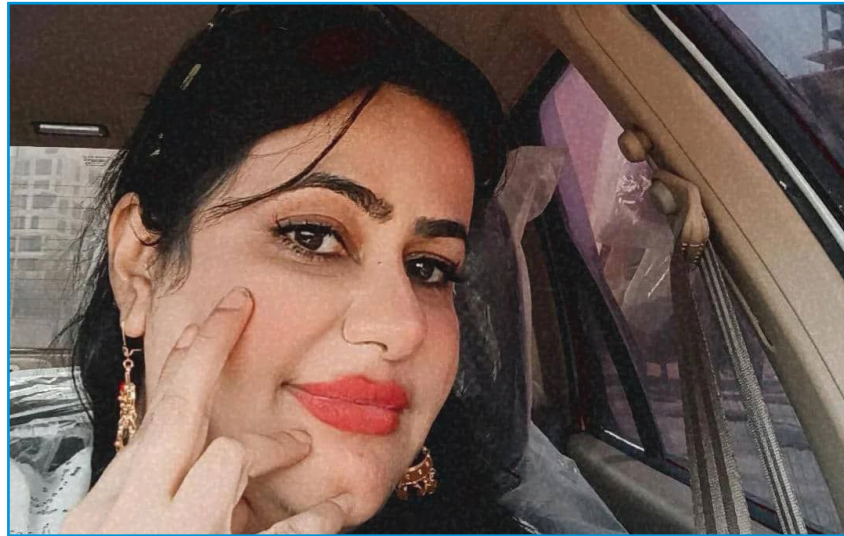
با توضیحی مختصر این سه قالب شعری را برای خوانندگان تفکیک کنید؟

نیمایی (شعر نو مصطلح): وزن عروضی دارد؛ اما جای قافیه‌ها مشخص نیست؛ مثل اشعار اخوان ثالث، فروغ فرخزاد و سهراب سپهری. سپید (شعر آزاد): هر چند آهنگین است؛ اما وزن عروضی ندارد و جای قافیه‌ها در آن مشخص نیست؛ مثل برخی اشعار احمد شاملو. و اما شعر آزاد که در دهه‌های اخیر تحت‌تأثیر شعر معاصر اروپا به‌ویژه فرانسه در زبان فارسی راه یافته است، یکی از اقسام شعر فارسی محسوب می‌شود. این قسم از شعر، شعری است که منطبق با یکی از وزن‌های عروضی قدیم سروده می‌شود؛ اما به جهت نیازهای معنایی، مصرع‌ها (پاره‌ها) در آن کوتاه یا بلند می‌شود.

شعر سپید یا شعر شاملویی یا آزاد، گونه‌ای از شعر نو فارسی است که در دهه‌های سی شمسی و با مجموعه هوای تازه از احمد شاملو (ظهور پیدا کرد و شاید بتوان آن را با شعر آزاد (به فرانسوی) vers libre در ادبیات کشورهای غربی مقایسه کرد. تفاوت عمده این آثار با نمونه‌های قبلی شعر نو در فرم شعر بود.

دلیل اقبال نداشتن شعر نیمایی را در بین شاعران معاصر چه چیزی می‌دانید؟

نیما یوشیج از غول بزرگ ادبیات کلاسیک عبور کرد و کاری قانونمند در شعر فارسی را پی نهاد، اما به‌اندازه‌کافی روی آن کار نشد. درحالی‌که شاعران ما یک‌باره از این قالب به قالب دیگری پریده‌اند و گمان می‌کنند که این سبک دیگر جای کار کردن ندارد. و حالا باید روی قالب‌های نوتری کار کرد. امروز هنوز باید روی شعر نیمایی کار کنیم و بگذاریم ۴۰ یا ۵۰ سال از آن بگذرد، آن‌وقت شعر ما



نمی‌شود مگر همراه با تلاش و جدیت شاعر در مطالعه تاریخ و ادبیات و جامعه‌شناسی و روانشناسی و نگاه موشکافانه به اطراف و یافتن درد اجتماع.

شاملو که به‌عنوان مبدع شعر سپید شناخته شده است، می‌گوید: «شعر سپید شعری است که شعر نیست. این حقیقت است؛ زیرا نمی‌توان شعر سپید را مطابق با آن تصویری که از اشعار کلاسیک داریم تعریف کنیم.» او ادامه داد: «انسان امروز نسبت به انسان گذشته، نقش متفاوتی برعهده دارد و شأن و جایگاه دیگری برای خود قائل است. همین مسئله در نوع نگرش او و درکی که از جهان خود دارد تأثیرگذار است. از آنجایی که نوع زیست انسان امروز با گذشتگان متفاوت است، این تفاوت باید در شعر او نیز منعکس شود. او افزود: «شعر سپید گونه‌ای جدید از شعر است که در نتیجه زیست جدید انسان پدید آمده. شعر در تعریف قدمایی خود کلامی موزون، مقفا و مخیل است. شاعران کهن مطابق با این تعریف شعر سروده‌اند و حاصل این نوع نگاه آثار بزرگانی چون سعدی و حافظ است. برخی بر این تعریف خدشه وارد کرده‌اند و تعریف متفاوتی ارائه داده‌اند که حاصل این تعریف نو موجب بروز شاعرانی چون شاملو شده است.» وقوع رنسانس موجب شد که نگرش انسان نسبت به جایگاهی که در جهان دارد تغییر کند، انسانی که تا پیش از این زمین را مرکز عالم می‌دانست در مسیر جدیدی قدم گذاشت که از آن به زندگی مدرن تعبیر می‌شود.

این سبک شعری به شکل مکتب فرمالیسم و ساخت‌گرایی در نقاط دیگر جهان خود را نشان داد. پس از این دو مکتب دیگر ایسمی به شکل جدی به ادبیات جهان اضافه نشد.

از آنجایی که قالب شعر آزاد در ایران تنها قالبی است که این شانس را دارد در فستیوال‌های بین‌المللی و از همه مهم‌تر مخاطبین سایر ملل را پوشش دهد. شعر ایران در حال حاضر چه جایگاهی در شعر و ادبیات خاورمیانه و جهان دارد و شاعران مطرح و مستعد تا چه میزان شانس دیده شدن در سطح جهانی را دارند؟

ایران را در جهان با شعر می‌شناسند و در ایران از شعر به عنوان ثروت ملی یاد می‌شود. غنای فرهنگ ما به‌خاطر شعر فارسی است. غربی‌ها خیام را ترجمه می‌کنند، چون او نماینده اندیشه و تفکر شرقی است. آن‌ها خیام می‌خوانند تا ببینند شرقی‌ها چگونه می‌اندیشند و راجع به انسان چگونه فکر می‌کنند. این روزها بحث عدالت‌خواهی اهمیت بیشتری پیدا کرده و مثلاً از شاعران کشور ترکیه، ناظم حکمت را به‌دلیل شعرهایی که برای عدالت اجتماعی، آزادی و مفاهیم انسانی سروده، می‌شناسند، با اینکه شعرهای عاشقانه او هم مخاطب زیادی دارد، کمتر از آن حرف زده می‌شود. وقتی به شعر مولانا نگاه می‌کنیم، پژوهش‌ها در حوزه اندیشه است نه تغزل عاشقانه. شعر شاعران ایرانی مثل مولانا، سعدی و حافظ نگاه انسانی به عشق دارد و به‌دلیل آنکه ذات انسان به خیر و نیکی گرایش دارد، فرهیختگان مخاطب شاعران فارسی‌زبان هستند.

زبان یکی از ویژگی‌های چندگانه شعر فارسی است، اضافه کرد: «ما در منطقه کشورهای داریم که با اندکی اختلاف و تفاوت به زبان فارسی سخن می‌گویند و کشورهای زیادی زیر چتر زبان فارسی قرار می‌گیرند و با شعر فارسی ارتباط برقرار می‌کنند، این موضوع بر مسئولیت ما می‌افزاید.

خواه‌ناخواه به جلوتر حرکت خواهد کرد و از این قالب نیز عبور می‌کند؛ ولی امروز هنوز زمان گذشتن از آن نرسیده است.

محمدعلی سپانلو اعتقاد دارد که ساخت‌های نیمایی هنوز منسوخ نشده‌اند و این آفرینش شاعر است که تعیین می‌کند در قالب نیمایی یا هر قالب دیگری شعر بسراید.

او گفت: «هیچ سبک و قالبی، قالب دیگر را منسوخ نمی‌کند و ادبیات هرگز مرهون قالب‌هایش نبوده است؛ ادبیات سرگذشت روح انسان است و می‌تواند قالب یا سبک را به خود بگیرد.

این شاعر در عین حال معتقد است: «امروز دیگر لازم نیست که شاعران با همان طرز بیان نیمه شعر بگویند. قالب نیمایی یکی از وسایلی است که شاعر می‌تواند در آن کار کند؛ یا گرفتار آن می‌شود و می‌تواند شعرهای نیمایی خوبی خلق کند یا در آن حرکتی نمی‌کند و ساکن می‌شود، اما در نهایت آفرینش شاعر است که تعیین می‌کند در چه قالبی بسراید و نمی‌توان تعیین کرد که شاعری مثلاً در قالب سپید یا نیمایی شعر بگوید.

آیا شعر آزاد و سپید اقبال بیشتری برای جهانی شدن و انتشار در فرامرزها و ترجمه‌پذیری بیشتری نسبت به قالب‌های دیگری شعر را دارد؟ و جایگاه شعر ایران را در جهان چگونه ارزیابی می‌کنید؟

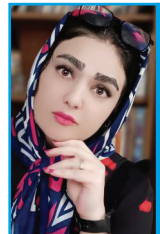
بعد از شعر سپید سبک دیگری در شعر به‌وجود نیامد؛ چون این سبک بیشترین آزادی را به شاعر می‌دهد.

شاعر به دنبال آزادی بیشتر و از بین بردن محدودیت‌ها است.

مؤلفه‌های سبکی بیشتر مربوط به فرم می‌شوند. از آنجایی که شعر سپید وزن و قافیه را از شعر گرفت، نهایت آزادی را به شعر امروز داد به‌همین علت سبک‌های جدید نتوانستند از آن پیشی بگیرند. سبک‌های جدید بیشتر از هر چیز محدودیت در شعر به‌وجود می‌آوردند.



گفت‌وگوی اختصاصی فصلنامه بین‌المللی ماه‌گفتگی گفت‌وگوی نرگس جودکی با بانوی هنرمند ایرانی - تاجیکی آمن حسینی



نرگس جودکی

من نیز به اجبار مدارک اقامتی افغانستانی دریافت کردند تا بتوانند در ایران اقامت داشته باشند. من و دیگر خواهر و برادرانم در ایران به‌دنیا آمدیم و شناسنامه ایرانی داریم. ما با فرهنگ غنی ایران رشد کردیم و سرزمین اصلی و کشوری که به آن تعلق خاطر دارم ایران است چون با فرهنگ و مردمانش بزرگ شدم. پدرم تاجر و پیمانکاری موفق است؛ اما مادرم خانه‌دار است. ذوق ادبی‌ام از پدر بزرگ شاعرم به من رسیده. ایشان وقتی من دوازده

لطفاً زندگی‌نامه مختصری از خودتان بفرمایید.

آمن حسینی هستم که با نام اصلی آمنه در شناسنامه در تاریخ ۱۳۶۶/۰۴/۰۱ در شهر زاهدان از پدر و مادری تاجیک به‌دنیا آمدم. پدر و مادرم تقریباً پنجاه سال پیش بعد از جنگ روس‌ها از تاجیکستان به افغانستان مهاجرت کردند و از آنجا در سال‌های ابتدایی انقلاب وارد ایران شدند. در آن زمان اداره اتباع دولت ایران فقط به اتباع افغانستانی اجازه اقامت می‌داد. خانواده

آغاز کرد و به بیجاشدگان افغانستانی و همچنین جوامع ایرانی میزبان آنها کمک می‌کند. تلاش این سازمان در جهت بهبود امور حمایتی و دسترسی به خدمات اولیه بشردوستانه در ۱۰ استان کشور است. و با آژانس پناهندگان سازمان ملل متحد و دیگر شرکای برنامه منطقه‌ای، پاسخ به پناهندگان و همچنین فعالیت‌های سازمان امور پناهندگی نیروزی در بخش‌های آموزش، امنیت غذایی و معیشت، سرپناه و آب و بهداشت و همچنین آگاهی‌بخشی و مشاوره خدمات و کمک‌های بشردوستانه ارائه می‌دهد.

از چالش و تجاربی که به‌عنوان یک بانوی فعال در زمینه‌های مختلف حرفه‌ای داشتید، برایمان بگویید.

قطعاً هر انسانی در هر شغل و کسب‌وکاری بدون چالش نبوده و نیست. به‌هرحال، افت‌وخیزهای دائمی زندگی و چالش‌های آن، بارها برای همه ما، لحظاتی را ایجاد کرده و می‌کند که احساس می‌کنیم انگیزه کافی برای انجام مسئولیت‌هایی که پذیرفتیم نداریم.

من در طول سال‌ها کار با زنان سرپرست خانواده، کودکان و دختران جوان چه در زمانی که مسئولیت داشتم و چه در زمانی که به‌عنوان عضوی از یک انجمن مردم‌نهاد بودم و یا گاهی که خودجوش فعالیت می‌کنم همیشه با دردهای تک‌تک جامعه هدفم همذات‌پنداری عمیقی می‌کنم. چون به‌شدت غم و دردشان را با پوست و استخوانم حس می‌کنم. من همیشه به دوستان پیشنهاد می‌کنم با دردها همذات‌پنداری نکنید و فقط آرزوی بهبود زندگی و حال خوب برای آدم‌های اطرافمان داشته باشیم.

چیزی را که همیشه من در فعالیت‌های میدانی تجربه داشتم در زندگی خصوصی خودم هم تجربه کردم. اما از طرفی هم بزرگ‌ترین محرک من شد که بیشتر تلاش کنم تا عاملی برای بهبودی وضعیت زندگی قشر آسیب‌پذیر و البته زندگی خودم باشم.

ما خانم‌ها اکثراً علاوه‌بر مسئولیت‌های شغلی خود مسئولیت‌های دیگری از جمله نقش همسر و مادر را هم داریم. مسئولیت‌های متعدد مربوط به تعهدات شخصی و شغلی از جمله چالش‌های هر حرفه‌ای

سالم بود از دنیا رفتند. من دانش‌آموخته مقطع لیسانس ادبیات انگلیسی و فوق‌لیسانس آموزش زبان انگلیسی از دانشگاه سیستان و بلوچستان هستم. در دوره دانشجویی وارد تدریس زبان شدم. در همان سال‌ها پا به عرصه فعالیت‌های داوطلبانه در سازمان‌های بشردوستانه فعال در ایران گذاشتم. نویسندگی را از سال ۱۳۸۰ با نوشتن داستان کوتاه مهاجرت و چاپ آن در روزنامه زاهدان شروع کردم. عمده کارهای من در نشریه‌های «لیکو»، «از نوشتن» و «همشهری داستان» منتشر شده و همچنین داستان‌هایی نیز از من در کتاب «بختک»، «روایت» و «تنهاترین تنها» که به‌صورت گروهی درآمده چاپ شده است. مجموعه داستان کوتاه «تازه‌متولدشده» از دیگر آثار چاپ‌شده من است. با شوکی که در زندگی شخصی‌ام در سال ۱۳۹۶ به من وارد شد عکاسی تقریباً جایگزین نوشتن شد. عمدتاً در حوزه مستند اجتماعی عکاسی می‌کنم. مدتی هم برای سازمان‌های بشردوستانه عکاسی کرده‌ام که حاصل آن دو نمایشگاه گروهی در فرانسه و یک نمایشگاه انفرادی در استانبول بود. که با بازدید خوبی مواجه شد. هم‌اکنون نیز مشغول ترجمه و بازنویسی مجموعه داستان جدیدم هستم.

چطور با انجمن امور پناهندگی نیروزی آشنا شدید؟

وقتی ۱۵ سال داشتم اولین‌بار با شرکت در مسابقه داستان‌نویسی با عنوان مهاجرت و کسب عنوان نخست از سازمان بشردوستانه گلوبال پارتنرز «GP» با این دست سازمان‌ها و نوع فعالیت‌شان آشنا شدم که به‌مرور با کسب آگاهی بیشتر و شناخت درونیات و اهداف خودم، فعالیت داوطلبانه‌ام با این‌گونه سازمان‌ها در بخش‌های آموزش، سلامت، آگاهی‌بخشی، عکاسی و مدیریت بیشتر شد و به‌مدت یک‌سال سمت مدیر پروژه در سازمان امور پناهندگی نیروزی (NRC) شدم.

کمی از فعالیت این سازمان بگویید؟

این سازمان در سال ۲۰۱۲ فعالیت خود را در ایران

از تجربه کار خودتان در دفتر امور زنان در دفتر نمایندگان بگویید.

کار من در دفتر نمایندگان در بخش توانمندسازی زنان بوده است. البته باتوجه به اینکه من به کار سیاسی علاقه ندارم از ابتدای همکاری توافق کردیم که برای من حکمی رسمی صادر نشود تا به‌عنوان فردی سیاسی قلمداد نشوم. بنابراین به‌دلیل تجربه و علاقه‌ام، با هدف کمک به زنان حاشیه شهر سیستان و بلوچستان، سکان بخش توانمندسازی به من به‌عنوان یک نیروی غیررسمی سپرده شد که البته آن‌چنانکه می‌بایست نتوانستم به اهدافم دست پیدا کنم و در نتیجه به رضایت درونی کامل دست پیدا نکردم.

برای آشنایی مخاطبان بخشی از وظایف سازمان ریلیف اینترنشنال را نام ببرید.

سازمان ریلیف اینترنشنال، کارش را در ایران از زلزله منجیل-رودبار در سال ۱۹۹۰ شروع کرد و از آن زمان تاکنون از جوامع ایرانی آسیب‌پذیر و پناهندگان افغانستانی در کشور حمایت می‌کند. سازمان ریلیف اینترنشنال دفاتری در یزد، مشهد، تهران و زاهدان دارد و مشارکت و همکاری صمیمانه‌ای با سازمان‌های مردم‌نهاد داخلی، اداره کل امور اتباع و مهاجران خارجی وزارت کشور، انجمن هلال‌احمر ایران و وزارت بهداشت، درمان و آموزش پزشکی می‌کند. سازمان ریلیف اینترنشنال در موارد اضطراری یکی از همکاران منتخب دولت ایران به شمار می‌آید. سازمان ریلیف اینترنشنال در حال حاضر از طریق پروژه‌های سلامت، بهداشت، آب و فاضلاب، سرپناه، کمک‌های مالی بی‌قیدوشرط و حمایت مراقبتی، مجری پروژه‌های بشردوستانه و بلندمدت توسعه‌ای حمایت از پناهندگان دارای مدرک و نیز مهاجرین فاقد مدرک است.

تا جایی که اطلاع داریم تا چند سال پیش این سازمان فقط دفاتری در یزد، مشهد، تهران و زاهدان برای ارائه خدمات داشت، آیا در سال‌های اخیر دفتری در استان‌های دیگر تشکیل داده است؟

در سال ۲۰۱۷، ریلیف اینترنشنال برنامه‌های خود را در بخش‌های مذکور، با آغاز برنامه‌های معیشت و آموزش در استان‌های خراسان جنوبی



است که می‌تواند آنها را به‌شدت تحت‌الشعاع قرار دهد تا مسئولیت‌های مربوط به شغل و یا خانواده خود را کنار بگذاریم، مثلاً خانواده از همسر انتظار دارد تا همسر خوبی باشد. مدیریت این مسئله کار آسانی نیست و من تلاش زیادی کردم که این هر دو مسئولیت را به‌خوبی پیش ببرم. در واقع در مسئولیت‌ها باید متعادل‌سازی کرد. من معمولاً از وقایع ناشناخته ترس دارم. ریشه این ترس، ترس از شکست است. قطعاً زمانی که اطرافیانم شناخت کافی از توانایی‌های من ندارند این ترس ایجاد می‌شود. اگر خانم‌ها از حمایت کافی در هر عرصه برخوردار باشند نتایج درخشانی به‌دست می‌آورند. در این سال‌ها من تنها حامی خودم برای غلبه بر ترس‌هایم بوده‌ام. یاد گرفتم که اعتماد به‌نفس یکی از ملزومات اساسی در شکوفایی و رشد است. من فکر می‌کنم به‌اندازه کافی برای رهبری یک تیم و یا پیش بردن مسئولیت‌هایی که در این سال‌ها داشتیم به خودم اعتماد داشته‌ام. فکر می‌کنم تبعیض نژادی و نابرابری‌های جنسیتی در دنیای مردسالار و مذهبی که از بزرگترین چالش‌های من در این سال‌ها بوده عامل اصلی ترس من از درست انجام ندادن مسئولیت‌هایم بوده است.



«یک» در کشور را دارد مشغول به کار هستیم. به امید روزی که بدون هیچ‌گونه تبعیض نژادی مشغول به کار شوم و در جایگاه شغلی واقعی قرار بگیرم.

هدف برگزاری شما و دوستان از نمایشگاه‌هایی که در پاریس و استانبول برگزار کردید، چه بوده؟

بیشتر تعامل برقرار کردن و شناساندن فرهنگ‌ها و آداب و رسوم نقاط مختلف ایران به دیگر جوامع هنردوست بوده است و البته ناگفته نماند برای من شخصاً به غیر از شناساندن و دیده شدن فرهنگ‌های نقاط مختلف، بخشی هم فروش آثار و صرف درآمد به‌دست آمده برای بهبود زندگی خانواده‌های آسیب‌پذیر بوده است.

به عنوان مترجم، وضعیت ترجمه در ادبیات‌مان را چطور می‌بینید؟

من چون در حوزه ترجمه نیروی تازه‌کار محسوب می‌شوم ترجیح می‌دهم فعلاً نظری در این خصوص ندهم. تا صاحب‌نظر شدن در این حوزه نیاز دارم تا سال‌ها شاگردی کنم.

و اصفهان و بررسی‌های پروژه‌های برون‌مرزی و مشترک با افغانستان و پاکستان گسترش داده است.

بزرگ‌ترین دغدغه آمنه موق‌ع نوشتن داستان‌های موجود در مجموعه «تازه متولدشده» چه بود؟

بزرگ‌ترین دغدغه من پیش بردن داستان‌هایم به سمت و سویی بود که مطابق با نظر و ایده‌های من نبود و متأسفانه سایه سانسورچی عزیز در سرتاسر کتاب به چشم می‌خورد.

تابه‌حال شده در محیط زندگی و کار با تبعیض جنسیتی روبه‌رو و از جنسیت خودت منزجر شوی؟

شاهد نابرابری‌های نژادی تا نابرابری جنسیتی در محیط کار بودم. نابرابری نژادی را در بین دوستان و جامعه هرگز لمس نکردم. فقط در محیط کار با شخصی نژادپرست و منفعت‌طلب برخورد داشتم، اگرچه قوانین و سیاست‌ها در سازمان‌های بشردوستانه طوری حاکم است که تلاش می‌کنند تا فضای کسب‌وکار بدون تبعیض و مطلوبی برای همه ایجاد کنند. اما تا تغییرات واقعی در بطن فرهنگ جوامع هنوز راه درازی در پیش است. همین تبعیض نژادی باعث شده تا من در کاری مشغول باشم که جزء علاقمندی‌های من نیست. خاطر من است در آخرین سمتی که در یکی از سازمان‌های بشردوستانه قرار داشتم با وجود داشتن شناسنامه ایرانی، یکی از همکاران مرد من که عضو سازمان مردم‌نهاد کنشگران توسعه پارس «PDA» بود و با سازمان‌های «RI» و «NRC» همکاری داشتند برای اینکه سمت مرا به دخترش بدهند نژاد من را طوری به رخم کشید و آزارم داد که مجبور به ترک کار شدم و من از شغلی که سال‌ها برای آن زحمت کشیده بودم محروم شدم و انگیزه‌ام را برای ادامه کار در سازمان‌های بشردوستانه متمرکز در ایران از دست دادم. در حال حاضر هم به کار بشردوستانه در سایر کشورها فکر می‌کنم. در حال حاضر هم به‌ناچار دستیار مدیرعامل در یک شرکت ساختمانی که رتبه



گفت‌وگوی شمیلا شهرابی گزارشگر و مدیر تیم خبر و رسانه خانه جهانی ماه گرفتگان با ترانه‌سرا، نوازنده و آهنگساز «پاکان»



شمیلا شهرابی

و یک سال دارد و از سن ۱۹ سالگی فعالیت در عرصه موسیقی را شروع کرده است. وی متأهل است و دلیل پیشرفت خود را حمایت‌های بی‌دریغ روحی، معنوی و قلبی همسرشان که خود نیز از هنرمندان عرصه نقاشی است،

هنرمند شایسته به سلیقه مخاطبش احترام می‌گذارد.

به گزارش خانه جهانی ماه گرفتگان؛ پاکان خواننده جوان و آینده‌دار موسیقی پاپ به خبرنگار ما شمیلا شهرابی گفت، تقریباً سی

می‌دانند.

پاکان خواننده پاپ و «Rab» که در اوایل دهه سی زندگی خود است، یازده سال است موسیقی را به‌طور جدی پیش گرفته و به‌طور حرفه‌ای به آن پرداخته است.

وی اذعان داشت؛ ملودی و آهنگ‌سازی را هم در دست انجام دارد و برای خوانندگان مطرح و نیمه‌مطرح کشور نیز بارها و بارها ملودی و آهنگ ساخته است.

پاکان به این موضوع نیز اشاره کرد که به‌تازگی تنظیم و میکس و مستر را هم در دست گرفته و از همه مهم‌تر ترانه‌بعضی کارهای خود و خوانندگان مطرح دیگر را هم می‌نویسد.

پاکان در جواب سؤال که چقدر نوشتن یک ترانه توسط یک خواننده می‌تواند به بهتر شدن کار او کمک کند، اذعان داشت که وقتی یک خواننده ترانه خود را می‌نویسد احساسی را که در ترانه موج می‌زند لمس می‌کند و با آن ارتباط ذهنی و قلبی برقرار می‌کند. این امر موجب می‌شود هنگام خواندن آن ترانه بازتاب احساسی ملموس‌تر شود و خواننده حس‌تری عمیق‌تر ترانه اجرا کند.

پاکان در خصوص مارکت موسیقی به خبرنگار ما گفت: «قبلاً فالو کردن و دسترسی به موسیقی موردعلاقه هر فرد بسیار سخت بود. اکثر کارها یا پاپ بود یا کار موسیقی ملی و سنتی فولکلور و اگر کسی سلیقه موردنظرش در موسیقی پاپ نبود، برای دستیابی به موسیقی موردنظر خود دچار مشکل می‌شد یا به‌سختی می‌توانست

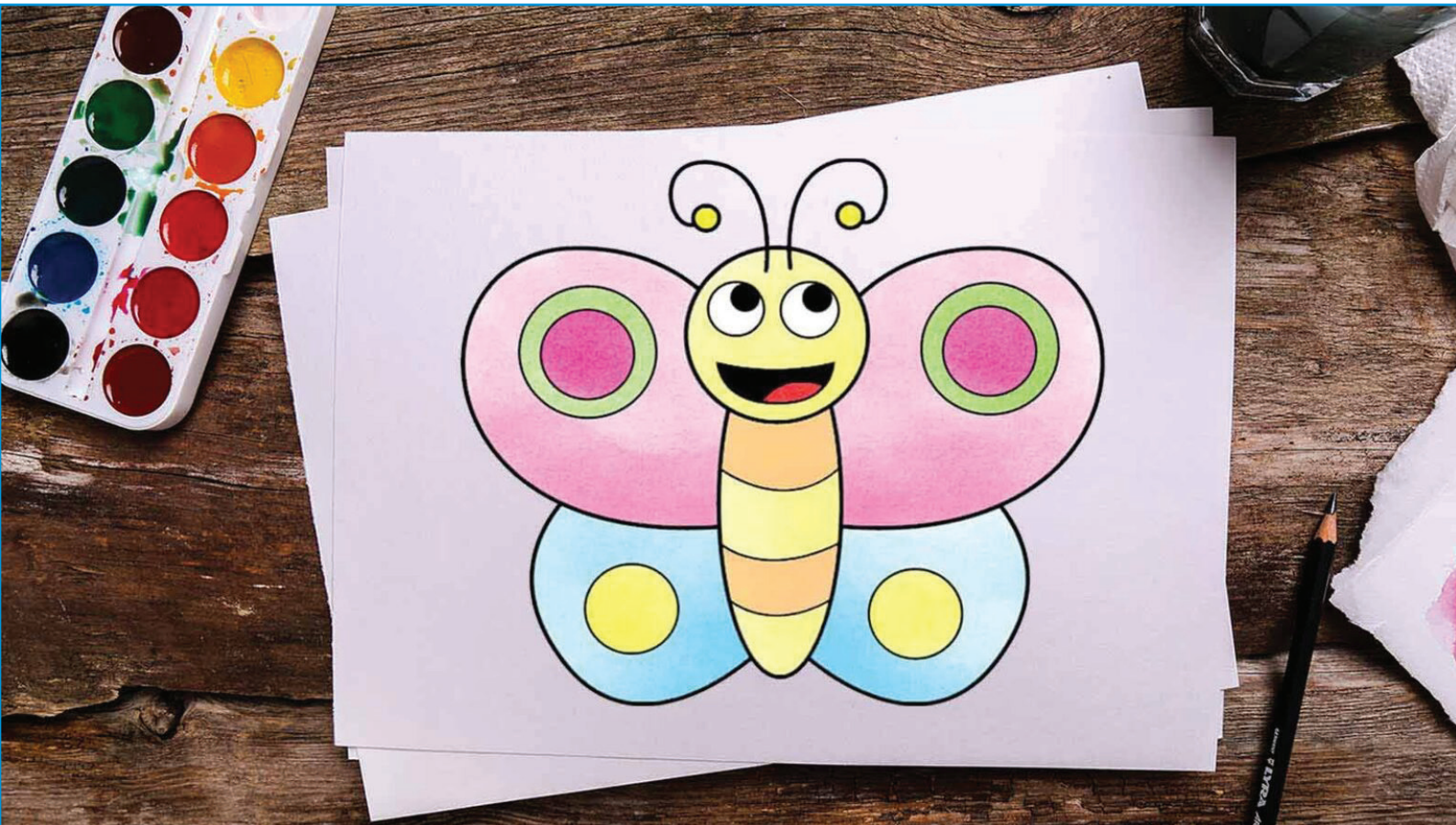
موسیقی غیر از پاپ را بشنود؛ چراکه مارکت موسیقی بیشتر روی پاپ سرمایه‌گذاری می‌کرد. اما در چند دهه گذشته به‌خصوص دو دهه اخیر تعداد خوانندگانی که در ژانرهای دیگر موسیقی فعالیت دارند بیشتر شده و مارکت موسیقی متنوع‌تر و جذابیت بیشتری برای مخاطب پیدا کرده است. یعنی در مارکت موسیقی هر سلیقه و هر نوع موسیقی مخاطبان خودش را دارد و برای هر مخاطب موسیقی باب سلیقه‌اش موجود است.»

پاکان در ادامه از اهداف خود در عرصه موسیقی گفت و اظهار داشت؛ آمده است تا سبک و سیاق خود را داشته باشد و یقین دارد در مارکت موسیقی و ترانه مخاطبان خاص خود را خواهد داشت.

اما از نظر ایشان سبک پاپ ارم بی «Rab» در بین مخاطبان موسیقی طیفی وسیع را جذب کرده و توانسته مخاطب خاص و عام خود را داشته باشد. در ادامه گفت‌وگو پاکان از نوازندگی و ساز موردعلاقه‌اش گیتار نیز صحبت کرد.

برای وی مارکت موسیقی و مخاطبان‌ش ارزش خاصی دارند. بنابراین در این گفت‌وگو به موضوع احترام به سلیقه مخاطب اشاره کرد و نیز گفت تنها به‌دلیل اینکه بتوانیم از موسیقی درآمد کسب کنیم یا مطرح شوم هر موسیقی و ترانه‌ای را اجرا نخواهیم کرد.

وی افزود: «موزیسن، خواننده و موسیقی‌دان متعهد، کسی است که به شعور و سطح بینش مخاطبش احترام بگذارد.»



گفت‌وگوی زینب فرجی با بانوی هنرمند زیبا امامقلی نسبت

درمانگر کودک، مدیر و مؤسس آموزشگاه هنری زیبانگارا



زینب فرجی

خانم امامقلی نسبت ایده چهارشنبه‌ها با بچه‌های اوتیسم و پروانه‌ای از کجا به ذهنتان رسید؟

بنده با توجه به علاقه‌ای که در حیطه آموزش دارم، حدود ۴ سال پیش با خواست و انتخاب از سوی خدا با کودکی پروانه‌ای آشنا شدم و فعالیت‌م را شروع کردم. ۴ سال بعد آشنایی

لطفاً برای کسانی که با شما آشنایی ندارند توضیح مختصری بدهید.

با سلام و درود بنده زیبا امامقلی نسبت هستم؛ مدیر و مؤسس آموزشگاه هنری زیبانگارا حدود ۲۸ سال است به حرفه تدریس در زمینه نقاشی و نگارگری مشغولم.

مطالعه می‌کنم و راحت‌تر با آنها ارتباط برقرار می‌کنم.

نمی‌دانم پرسیدن این سؤال در این مجال کوتاه به‌جا باشد یا نه؟ اما چرا اطرافیان این بچه‌های دوست‌داشتنی آنها را نادیده می‌گیرند و هیچ تلاشی برای بهبود زندگی این فرشته‌های دوست‌داشتنی نمی‌کنند؟ این کودکان به انتخاب خودشان این‌گونه رفتار نمی‌کنند، اتفاقاً اگر راه ارتباطی با آنها بلد باشید به قدری مهربان و دلنشین هستند و درک بالایی دارند که آدم را مجذوب خودشان می‌کنند. فقط صد حیف که نگاه و به‌خصوص دیدگاه ما نسبت به این افراد خیلی کوچک است.

و در ادامه‌ی این گفت‌وگو از آنجایی که شنیده‌ام می‌توانم بپرسم چرا هیچ نهاد دولتی به چنین بچه‌های با ارزشی بها نمی‌دهند؟ این سؤال بنده ذهن خیل عظیمی از مخاطبان را درگیر کرده و من برای رفع چنین ابهامی لازم دیدم وقتتان را بگیرم.

در جواب سؤالتان می‌توانم بگویم چون بنده مسیرم را خودجوش و بدون خواست و کمک کسی، البته باخواست و لطف خدا شروع کردم و هیچ اهمیتی ندارد که از جای دیگری حمایت می‌شوند یا نه. اینجانب تا عمرم دارم خودم را صرف چنین کاری خواهم کرد. شاید این حرکت باعث شود دید مردم و جامعه عوض شود.

خانم امام‌قلی نسبت عزیز امکان‌ش هست کمی از خصوصیات و خلق‌وخوی کودکان پروانه‌ای برایمان بگویید تا مخاطبان بیشتر با آنها آشنا شوند.

بیشتر کودکان پروانه‌ای از بدو تولد با پوستی نارس به دنیا می‌آیند و بیماری نادری است که موجب

با کودک پروانه‌ای و زیاد شدن متقاضیان هنرجوی متفاوتم به ذهنم رسید تا یک روز از هفته‌ام را کلاً به این کودکان اختصاص دهم؛ به‌نام «دوشنبه‌های خاص». در آموزشگاهم را به‌صورت رایگان به روی این عزیزان باز کردم و از وجودشان در کنارم لذت می‌برم.

کاش بیشتر و بیشتر خودتان را معرفی می‌کردید تا خواننده‌های عزیزمان راز این فداکاری که من با چشم‌های خودم دیدم باعث موفقیت شده می‌فهمیدند.

عزیزم من حقیر و ناچیزم در مقابل این کودکان مهربان و پاک. چرا رفتار ما با چنین کودکان با استعدادی که فقط کمی نیاز به توجه دارند چنین سرد است؟ از آنجا که ما انسان‌ها، حس متفاوت بودن با این عزیزان را داریم و راه و روش ارتباط برقرار کردن با این‌گونه کودکان با سرشت زیبایشان را بلد نیستیم، بی‌تفاوت و سریع از کنارشان می‌گذریم. انگار نه انگار آنها را هم خدا آفریده و چیزی جز توجه نمی‌خواهند. شاید اگر کمی روی چنین کودکانی کار می‌شد آنها هم می‌توانستند استعدادشان را نشان بدهند، چیزی جز همیاری ما نمی‌خواهند؛ ولی دریغاً...

خانم امام‌قلی نسبت چرا شما برای چنین بچه‌های عزیزی وقت صرف می‌کنید درحالی‌که شاید کسانی هم باشند که اسم کودکان پروانه‌ای رو نشنیده‌اند، منظورم این است که دوره‌ای در این زمینه‌ی خاص دیده‌اید؟

بنده با توجه به عشق باطنی خودم که نسبت به این کودکان در وجودم حس می‌کنم، تصمیم گرفتم تا کنارشان باشم. درست است که رشته تحصیلی‌ام روانشناسی است؛ اما هیچ آموزشی نسبت به این کودکان ندیده‌ام. با توجه به شناختی که از آنها دارم و درباره‌شان

می‌شود گفت که ما با توجه به اینکه اطلاعات و آگاهی‌هایمان در این مسیر خیلی کم و محدود است، حتی اگر استعداد این‌گونه کودکان را هم بینیم؛ به این دلیل که ترس از تحقیر شدنشان داریم مانع از حضورشان در جمع‌های مختلف می‌شویم و کم‌کم استعدادهايشان را خفه می‌کنیم. اما برگزاری این کلاس‌ها کمی از اندوه چنین بچه‌هایی کم کرده تا جایی که من دیدم و در نهایت کسی برای من و ایده و انگیزه‌ام هیچ اهمیتی قائل نمی‌شود.

آیا به نظر شما هم اگر امکانی فراهم شود که روی چنین بچه‌هایی کار کرد، توانایی آنها قطعاً خیلی بیشتر از ما خواهد شد؟

بله برخی از این کودکان به قدری توانمندی دارند که کشف نشدند و اگر برایشان وقت و زمان بذاریم بی‌شک مثل یک کودک سالم میتوانند پیش بروند و موفق بشوند. و به امید خدا ما در مجموعه‌مان با یک سری ایده‌ها قدم برمی‌داریم که امیدواریم از این آموزش‌ها جواب مثبت بگیریم.

سخن آخر آیا نمی‌شود به پدر و مادری که چنین بچه‌های نازنینی دارند آموزش‌هایی داد که اوتیسم و بیماران پروانه‌ای یک نوع معلولیت نیست، فقط کمی احتیاج به زمان و توجه و آموزش دارند؟

کودکان اوتیسمی، گونه‌های بسیار متفاوتی دارند. باید بشناسیم مثل مشکل گفتاری، رفتاری، حرکات تکرارشونده، لجبازی و سماجت‌های بیش از حد. درست است که این بیماری در برخی کودکان خفیف و در برخی حاد است، اما چه بهتر که والدینشان را آگاه کرده، شاید با این موضوع کنار بیایند. چون برخی درمان‌پذیرند و برخی متأسفانه نیستند.

شکندگی و تاول پوست می‌شود. تاول‌ها ممکن است در پاسخ به آسیب‌های جزئی، مانند گرما، مالش، خراشیدن یا چسبیدن نوار چسب ظاهر شوند و در موارد شدید ممکن است که تاول درون بدن مانند لایه مخاطی دهان یا معده ایجاد شود. بیشتر گونه‌های بیماری پروانه‌ای به صورت ارثی منتقل می‌شوند و معمولاً در دوران نوزادی یا اوایل کودکی بروز می‌کنند؛ اما در برخی افراد ممکن است علایم تا دوران بلوغ یا بزرگسالی ظاهر نشوند.

بیماری پروانه‌ای هیچ درمانی ندارد، هرچند ممکن است افراد مبتلا به شکل‌های خفیف با افزایش سن بهبود پیدا کنند و هدف از اقدامات درمانی بهبود تاول‌ها و پیشگیری از ایجاد تاول‌های جدید است. برخی از این بیماران به خاطر ظاهرشان روحیه خود را می‌بازند. اما اگر به آنها امید و روحیه داده شود عالی پیش می‌روند.

آیا امکانش هست که از علایق و آرزوهای بچه‌های اوتیسم، بچه‌هایی که نیاز به مراقبت بیشتری نسبت به بقیه کودکان، برایمان بازگو کنید؟

کودکان اوتیسمی با توجه به این که برخی شرایطشان باعث دور شدنشان از اطرافیان می‌شود گاهی به دنبال فردی هستند که شنونده صحبت‌هایشان باشند؛ هرچند که آنها شاید یک جمله را بارها و بارها به صورت تکرارشونده مکرراً بیان می‌کنند، اما تا وقتی که به چشم‌هایشان نگاه نکنید و تأیید نکنید، حس خوبی نمی‌گیرند. و نیاز به مکان‌هایی دارند تا بتوانند راحت‌تر خودشان را تخلیه کنند.

آیا ما نباید کاری کنیم؟ به چنین انگیزه‌هایی بال و پر بدهیم و آنها را در نطفه خفه نکنیم، انگیزه‌ای که باعث ایجاد کلاس‌های نقاشی، قصه‌گویی، خمیربازی توسط شما شده و باعث خوشحالی این کودکان عزیز.

خانم فرجی گرامی فقط در جوابتان این‌طور



و عزیزشان را از خودشان جدا می‌کنند.

اگر در پایان حرفی و سخنی دارید بفرمایید. ممنون از اینکه وقت گرانبهایتان را در اختیار بنده قرار دادید.

فقط این نکته را می‌توانم بیان کنم که در این کلاس‌ها بیشتر کارهای هنری، نقاشی، حجم‌سازی را با کودکان کار می‌کنم و در حد توانم برای آموزش‌های رفتاری، شخصیتی و گفتاری‌شان زمان می‌گذارم و با هر کودک به‌طور جداگانه کار می‌کنم.

و این سؤال را هم لازم دانستم بپرسم که بنده خانواده‌هایی را دیده بودم که وقتی صاحب فرزند اوتیسم می‌شدند، قصد داشتند آنها را رها کنند، چرا؟

گاهی عدم آگاهی والدین و گاهی دیدگاه ناشایست دیگران باعث پیدایش چنین تصمیمی در والدین می‌شود؛ چون حس می‌کنند برای نگهداری فرزندشان توانمند نیستند و در ادامه‌ی مسیر کم می‌آورند.

البته لازم به‌ذکر است که پروسه درمانی این کودکان بسیار هزینه‌بر است و گاهی از توان والدین طبقه متوسط و فقیر جامعه خارج است و بهترین راه را دور شدن از شرایط می‌دانند و فرزندان دلبند



ترجمه دوشعر سوئدی به فارسی از کتاب «در جست‌وجوی قصری که جوانی من بنایش کرد» اثر: «اسد رخساریان؛ شاعر، مترجم و پژوهشگر.»

Edith Södergran

Edith Södergran

Jag är höstens sista blomma.
Jag blev vaggad uti sommarens vagga.
Jag blev ställd på vakt mot nordens vind.
Röda flammor slogo ut-
på mina vita kind.
Jag är höstens sista blomma
Jag är den döda vårens yngsta frö
det är så lätt att som den sista dö;
jag har sett sjön så sagolik och blå,
jag har hört den döda
sommarens hjärata slå
min kalk bär intet annat frö
än dödens.

Jag är höstens sista blomma.
Jag har sett höstens-
djupa stjärnevärldar.
Jag skådat ljus från fjärran-
varma härdar,
det är så lätt att följa samma väg.
Jag skall stänga dödens portar.
Jag är höstens sista blomma.

Edit Södergran

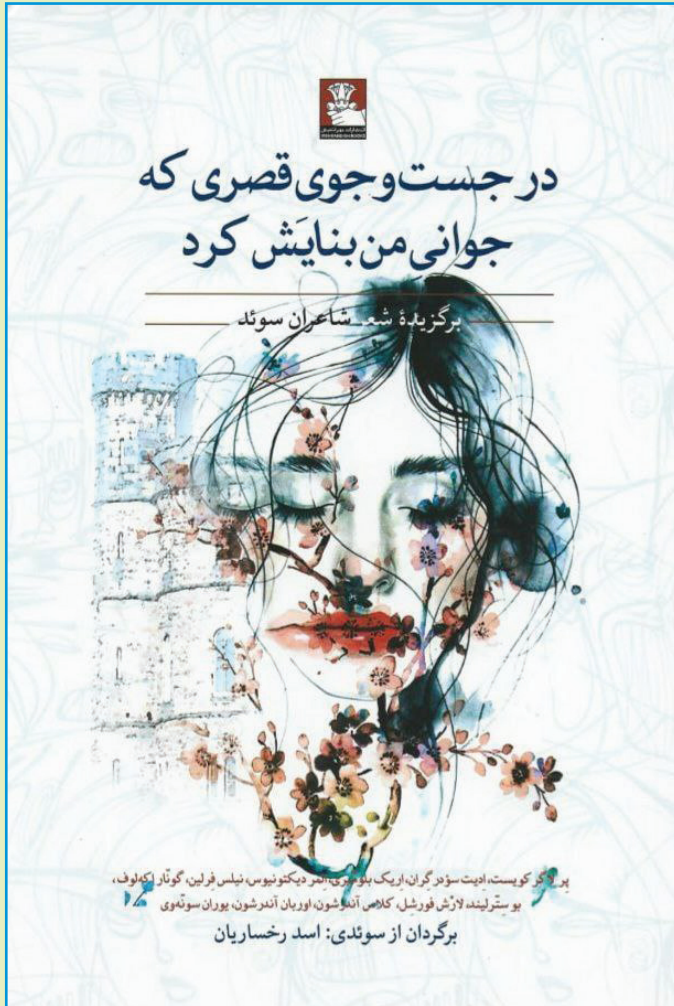
۱۸۹۲-۱۹۲۳

ادیت سوئدرگران

...

واپسین گل پاییزی

من واپسین گل پاییزی‌ام.
من در گهواره‌ی تابستان تاب داده شدم.
در گذرگاه بادِ شمال درافتادم.
گونه‌های سفیدم _
به زردی و سرخی گراییدند.
من واپسین گل پاییز.
جوان‌ترین دانه‌ی بهارِ گمشده‌ام.
چه آسان است مثلِ بذرِ واپسین مردن؛
من دریاچه‌ها دیدم قصه‌آسا و آبی،
شنیده‌ام تپشِ قلبِ تابستانِ مرده را.
جز بذرِ مرگ در میانِ گلبرگ‌های من
چیزی دیگر نیست.
من واپسین گل پاییزی‌ام.
دنیاهاى ژرفِ ستارگانِ پاییز را _
دیده‌ام.
و پرتو اجاق‌های شعله‌ور را _
از دور دست،
چه آسان است رفتنِ این راه.
برآنم دریچه‌های مرگ را ببندم.
من واپسین گل پاییزی‌ام.



På torget i Isfahan

Gunnar Ekelöf

Gunnar Ekelöf

گونار اکه لوف

۱۹۰۷ - ۱۹۶۸

På torget i Isfahan,

stod

på estrader samlade

tusen och

enkroppar

och tusen och en sj

älar

utbudna till salu

som slavar.

Där fanns också

ett tusen och en kö

pman

som bjud olika pri
ser

allt efter själ och
kropp.

själarna liknade kv
innor

kropparna liknade
män

och den köpman
var lycklig

som kunde dra sina
färder

med en själ och en
kropp

som smälte samm
an

och gav honom

lön för hans skarps
ynhet.

«در میدان اصفهان»

در میدان اصفهان

در هر گوشه و کنار آن

هزار و یک جسم و

هزار و یک روح

عرضه می‌شوند برای

فروش

مانند برده‌ها.

و هزار و یک مشتری

آنجاست

که رقم می‌زنند

جسم و روح را

با رقمی برازنده‌ی

آن‌ها.

اجسام شبیه زنان و

ارواح شبیه مردان‌اند

و آن مرد تاجر نیکبخت

بود

که سفرهایش را پی

گرفت

با روحی و جسمی که

درهمشان آمیخت

و پاداشی از آن گرفت

به‌خاطر ژرف‌بینی‌اش.



داستان: «جوانیتا میل» این یک شغل شبانه است

نویسنده: «سوفی ن. باموایر کی» مترجم: «آمن حسینی»

سووی

مجموعه‌ای از داستان‌های کوتاه و شعرها از برنامه نویسندگی خلاقانه انجمن نویسندگان آفریقا که به همکاری شورای بریتانیا تولید شده است.

باید بدانی که من این زندگی را انتخاب نکردم، این زندگی مرا انتخاب کرد. دوران کودکی‌ام یک‌طورهایی برای این کار آماده‌ام کرد. اگر بتوانید اسمش را کاری بگذارید که واقعاً وجود داشته باشد. مادر و مادربزرگم همین شغل را داشته‌اند. فکر نمی‌کنم بشود از آن فرار کرد.

ساعت هفت بعدازظهر یک غروب سرد دیگر است. می‌دانم امروز باران نمی‌آید. باران که باشد، نمی‌شود پولی پیدا کرد. وقتی باران تند می‌بارد، کنار خیابان هیچ سرپناهی نیست. آسمان با چند ستاره‌ی پراکنده در میانش به آبی تیره می‌زند، دلیل این که می‌دانم بارانی در کار نخواهد بود، همان است که همیشه گفته‌ام، ستاره‌ها نشانه‌ی مطمئنی برای نیامدن باران از آسمان هستند. خدایا ممنون.

لباس سفیدم را می‌پوشم. یک لباس کُشی که برآمدگی باسنم را به‌وضوح نشان می‌دهد. سفید رنگ مناسبی است، وقتی سعی می‌کنی بین دختران دیگر دیده شوی، به‌خصوص زمانی که رنگ صورتت سبزه‌تر از من باشد. آرایشم تمام می‌شود؛ مادرم آرایش کردن را به من یاد داد. رژ قرمز (تا پوستم روشن‌تر به‌نظر برسد) و کمی سایه‌ی چشم هم می‌زنم. یک کفش با پاشنه‌ی شش اینچی می‌پوشم، آن قدرها مد روز نیست؛ اما باعث می‌شود به‌راحتی مورد توجه قرار بگیرم. با پنج فوت و یک اینچ، من یکی از کوتاه‌ترین دخترهای اینجا هستم. لباس زیر نمی‌پوشم. یاد گرفته‌ام که بعضی وقت‌ها این تنها راه برای جذب مشتری است، یک پیش‌نمایش برای آن چیزی که قرار است اتفاق بیفتد.

در خیابان بورتن می‌ایستم. یک جای کوچک، نرسیده به میدان و جاده‌ی یوزف لول. بیشتر دخترها آنجا هستند. خیابان تاریکی است. تاریکی‌اش را دوست دارم. هر نوری نشان از آمدن یک مشتری است.

ساختمان‌های این خیابان خانه‌هایی هستند که به دفاتر کار تبدیل شده‌اند. درهای ورودی محکمی دارند و تابلوهای راهنمای بزرگی روی سردر ورودی آنها نصب شده. این ساعت‌ها هیچ صدایی از آنها به گوش نمی‌رسد.

نورها به‌سرعت خم می‌شوم، آنقدر که راننده یک نگاه بیندازد تا بداند قرار است چه به‌دست بیاورد. کاش همیشه نورها مرا انتخاب کنند. خم که می‌شوم، بدنم را طوری می‌چرخانم که کمی از صورتم را هم ببینند. لبخند می‌زنم. حالا دیگر این کار را خوب بلدم. با تمرین درست می‌شود. نمی‌خواهد برای لبخند زدن شاد باشم، می‌توانم وقتی سرک می‌کشید، با لبخندی شما را جادو کنم. این یکی از احتیاجات شغل من است.

نور سفیدی آرام نزدیکم می‌شود و سرعتش را کم می‌کند، با این ماشین، نمی‌شود انتظار داشت آنقدر که می‌خواهم در پرداخت پول سخاوتمندانه رفتار کند. اما مدت‌هاست یاد گرفته‌ام که هیچ پیشنهادی را رد نکنم؛ اگر این کار را کنی، ممکن است گرسنه به خانه بروی.

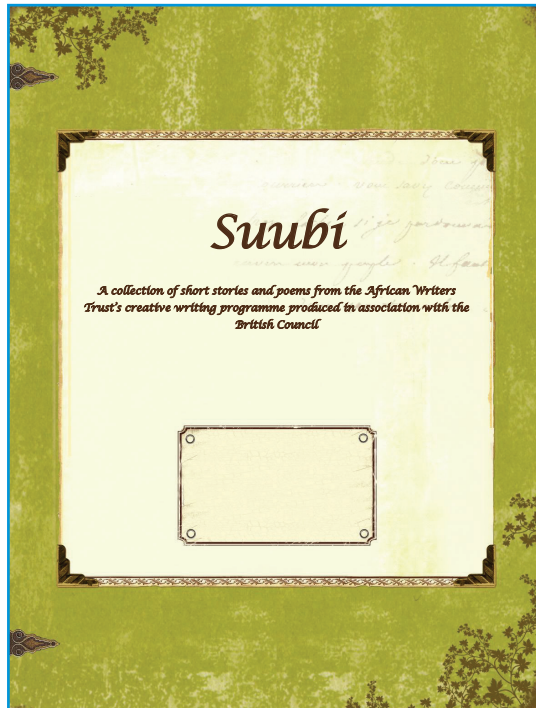
یک صورت سیاه به سرتاسر تنم خیره شده است. برق دندان‌هاش و چشم‌های گشادش را می‌بینم. با بی‌تابی فریاد می‌زند: «بیا تو»

مجبور است تا قبل از این که کسی او را ببیند با سرعت دور شود. با همان لبخندم سوار ماشین می‌شوم. نمی‌دانم کجا می‌رویم؛ اما باید در مورد قیمت‌هایم رُک باشم.

با صدای بلند و ابروهایی بالا انداخته، قیافه‌ای که همیشه این وقت‌ها به خودم می‌گیرم، می‌پرسم: «کوتاه یا طولانی؟» داد می‌زند: «اگه طولانی باشه چقد می‌شه؟» پیش خودم فکر می‌کنم شاید این یکی برایم سخت باشد. پنجاه هزار تا باشه.

این را می‌گویم و همین‌طور که می‌رویم، حدس می‌زنم مقصد انتینداست و بعد هم خانه‌ای که چندان گران نباشد. من در «تالیا زندگی می‌کنم که خیلی نزدیک به آنجاست. به مهمانخانه‌ی مکس می‌رسیم. هر کس که در انتیندا باشد، از این محل استفاده می‌کند. از ماشین بیرون می‌آییم و او با عجله داخل می‌شود. من هم شبیه یک سگ به‌دردنخور دنبالش می‌روم. همیشه اول ماجرا همین‌طور رفتار می‌کنند، مثل این که دارند به تو لطف می‌کنند. از این قسمتش متنفرم! داخل اتاقی می‌رویم و او بی‌معطلی لباس‌هایش را در می‌آورد.

روی تخت دو نفره با ملحفه‌ی قهوه‌ای دراز می‌کشد. همه‌چیز این مهمان‌خانه دلگیر است. پرده‌های زشت قهوه‌ای با ملحفه‌اش جور در می‌آید. دیوارهای کرمی و لوازم اصلی و هر چیزی که اینجاست، به‌نظر می‌آید از همین مدرسه‌ی ابتدایی نزدیک مهمان‌خانه دور ریخته شده‌اند.



که ساپورت مد بشود، چطور زندگی می‌کردند. مادرم در را باز می‌کند. به من لبخند می‌زند. می‌داند که برایش پول آورده‌ام. خیلی سال است که دیگر مردی به خانه نمی‌آورد. اینجا، جایی برای برای عرضه‌ی فاحشه‌هایی که بیشتر از پنجاه تا می‌ارزند، نداریم. چطور از این کار سر درآوردم؟ نمی‌توانم هیچ دلیلی برایش پیدا کنم. شاید به‌خاطر این بود که من به جای پدر، پدرها داشتم یا به‌خاطر بودن مادری که هر روز مشغول تماشای آرایش کردنش بودم؛ مادری که همه‌جوره مراقب ما بود یا شاید تقصیر این حقیقت است که همیشه این کلمات را در سرم می‌شنیدم: «نگا کن به تنت؛ تو هیچ‌وقت نمی‌دونی کی برای زندگی کردن به تنت محتاج میشی.» شاید همین باشد.

من یک منشی پذیرش هستم که پول‌ها را از مشتری‌ها می‌گیرم. این چیزی است که به مادرم می‌گویم و او وانمود می‌کند که باورش کرده است. شاید هم واقعا باورش شده؛ نمی‌دانم. دست‌های کوچکش را جلو می‌آورد؛ منتظر است. صورتش هنوز فوق‌العاده است. خیلی بیشتر از پنجاه تا می‌ارزد. گرچه برای بودن، خودش را مصرف کرد و به زیبایی گذشته‌هایش نیست، چرا که خودش، ابزار کارش هم بود. سایه‌ای از پشیمانی پشت لبخندهایش پنهان است. ممکن است اثر این شغل شبانه باشد. یکی از همین روزها و به‌زودی، من هم باید جدا تمامش کنم. سلامش میکنم و اسکناس پنجاه هزارتایی را کف دستش می‌گذارم. مدام از این که باعث افتخارش هستم، حرف می‌زند. حالا که فکر می‌کنم، حتم دارم این جایش، تنفرآورترین بخش این شغل است، تعریف‌های مادرم. به اتاقم می‌روم. فردا یک روز طولانی در پیش دارم. باید در دانشگاه امتحان جامعه‌شناسی بدهم.

همه‌چیز این مهمان‌خانه غمگین است، حتی مشتری‌های جورواجورش. از هر قشری اینجا هستند؛ از فقیرانی که تصمیم گرفته‌اند از درآمد روزانه‌شان لذت ببرند تا آدم‌های پولدار و با نفوذ شهر که سعی می‌کنند میان چشم‌ها، شناخته نشوند. نگاهی به سر تا پایش می‌اندازم. هیكل ورزیده‌ای دارد، خیلی بهتر از مشتری‌های همیشگی‌ام. منتظر مانده و نگاهم می‌کند. از این بخش هم متنفرم. شروع می‌شود. لباسم را در می‌آورم. با این که برای مدت زیاد پول داده، اما تصمیم دارم زود تمامش کنم. امروز خیلی حوصله‌اش را ندارم. آن قدر از او خواهش می‌کنم تا نتواند مخالفت کند. حالا مشغول هستیم. از این جایش نمی‌توانم متنفر باشم، جایی که همه را راضی می‌کنم. طوری تخت را تکان می‌دهیم که صدای غژغژش همه‌جا را پر می‌کند. کم‌وبیش می‌توانم صدای تخت‌های اتاق‌های دیگر را هم بشنوم که همین صدای غژغژ را می‌دهند؛ شبیه آوازی با ریتمی هماهنگ و ضربه‌هایی یکنواخت. صورتش طوری به هم می‌پیچد که انگار او در حال درد کشیدن است. می‌دانم که این یعنی من دارم کارم را خوب انجام می‌دهم. شک ندارم که این مرد بار اولش است. از قیمت می‌پرسد. هیچ‌کس این موقع از پول حرف نمی‌زند. تمام شد. مطمئنم که من خیلی خواستنی هستم و درحقیقت این همان بخشی است که بیشتر و بیشتر از همه، مرا متنفر می‌کند. از خودم بیزار می‌شوم. برای لحظه‌ای در ذهنم شروع می‌کنم به سرزنش مادرم، به‌خاطر کارهایی که به اجبار انجام می‌دهم. غرق می‌شوم در خاطره‌ی صدای گریه‌های هر شب مادرم، وقتی که مردها می‌رفتند. مردهای جورواجوری که با او به خانه می‌آمدند. همیشه متعجب بودم که چه چیزی او را غمگین می‌کرد؟ پول کافی که برای نگهداری از ما داشت و در ضمن یک مادر خیلی خوب هم بود. حالا که بزرگ‌تر شده‌ام، همه‌چیز را می‌فهمم. جیغ می‌کشم: «پول و بده». دیگر وقت خندیدنم نیست. وقت گرفتن پول، لبخندم هیچ کمکی نمی‌کند. _ آخه تو خیلی گرونی. حالا که تمام شده فهمیده. چیزی نمی‌گویم. جر و بحث کاری از پیش نمی‌برد. فقط خیره نگاهش می‌کنم. یک اسکناس مچاله‌ی پنجاه هزار شیلینگی از بین چند اسکناس بیرون می‌کشد. یک اسکناس کهنه که درشت‌ترین و رنگ‌پریده‌ترینشان بود. سریع می‌قاچم و توی سوتینم می‌چپانم. به داخل حمام کوچکی می‌روم و دوش را باز می‌کنم. او واقعا بار اولش است. بی‌معطلی شروع می‌کنم به گشتن شلوارش. هیچ پیراهنش را می‌گردم؛ یک کیف پول. چند تا ده هزاری مچاله، برمی‌دارم و راه می‌فتم. مهمانخانه‌ی مکس، راحت یا بهتر است بگویم ناراحت، خیلی از جاده‌ی اصلی دور است. این یعنی من باید یک پای دیگر هم قرض بگیرم و فرار کنم. حالا جلوی خانه هستم. قبل از نزدیک شدن به خانه ساپورت‌م را دور انداختم. تعجب می‌کنم دخترها قبل از این



بررسی آسیب‌شناسی روانی کودک



نگارنده: شمیلا شهرابی

شامل موارد زیر است:

- اضطراب**
- افسردگی**
- اختلال نافرمانی مقابله‌جویانه (ODD)**
- اختلال سلوک (CD)**
- اختلال کم‌توجهی، بیش‌فعالی (ADHD)**
- سندرم توره (TS)**
- اختلال وسواس فکری، عملی (OCD)**
- اختلال استرس پس از سانحه (PTSD)**

آسیب‌شناسی روانی کودک که در اصطلاح علمی به آن (Childpsychopathology) می‌گویند، براین باور است که در این عصر و با پیشرفت بیشتر تکنولوژی، فرزندان ما در معرض خطرات ناشی از آسیب‌های روانی و تغییر رویکردی رفتاری هستند که ممکن است برای چند دهه یا همه عمر گریبانگیر کودک باشد؛ اگر به‌موقع و سریع برای رفع این مشکلات اقدام نشود. سبب‌کاو در رفتار کودکان و نوجوانان تخصصی است، برای شناخت و رفتارشناسی و صد البته واکاوی و رفع این معضلات که از بیش از حد استفاده از تکنولوژی و زندگی‌های ماشینی است. انواع اختلالات مربوط به سلامت روان در کودکان

کودکان می‌شویم.

خشم، اضطراب، خودآسیب‌زنی، دورنگرایی و پناه به تنهایی و بازی‌های یک‌طرفه کامپیوتری نشان از عدم توجه بزرگسالان به سلامت و بهداشت روان کودکان دارد.

بازی‌های کامپیوتری که اغلب با مضمون جنگ، رقابت ناسالم، دزدی و یا قهرمان‌پروری‌های بیش از حد باور است.

به کودکان تاخواسته خشم و خشونت، میل به رقابت ناسالم را القا می‌کند. از طرفی دیگر قهرمان‌پروری بیش از حد داستان‌ها، فیلم‌ها و همین بازی‌ها باور و ذهنیت کودکان را دستکاری می‌کند. درواقع یک‌جور تله ذهنی برای یک یا چند دهه زندگی کودک برنامه‌ریزی غیرمستقیم می‌شود.

بارها متوجه خطراتی که برای کودکان اتفاق افتاده است به‌واسطه بازی‌ها و حتی داستان‌های نخیلی، و قهرمان‌محور بوده‌ایم که پرداختن به آن موضوع از حوصله‌ی یادداشت کوتاه خارج است.

اما راه چاره چیست؟

اگر نویسندگان در حوزه کودک و نوجوان و اهل قلم و ادبیات ما به‌طور جدی‌تر به این مقوله بپردازند و سعی کنند داستان‌ها را از حوزه قهرمان‌مداری و تخیلی فرای واقعیت بیورند و سعی کنند داستان‌ها را بر اساس واقعیت‌های زندگی اما با محوریت انسانی و با شکل و شمایل کودکانه بنویسند و از شخصیت‌های خیالی نامیرا و جنگ و جنگ‌جویی دور کنند، شاید بتوان از یکسری اتفاقات و هیجان‌ات کودکانه جلوگیری کرد. وظیفه یک نویسنده فعال در حوزه کودک شناخت روحیات کودک، مسائل آسیب‌زا و قلم زدند و این خصوص می‌تواند به سلامت روان کودکان و نوجوان از بدو شناخت نسبی خود و آشنایی با کتاب، داستان و شعر کمک شایانی کند.

یک نویسنده و شاعر حوزه کودک وظیفه دارد در آثار خود وظیفه‌شناسی، مسئولیت‌پذیری، عدم باور خرافات، رد کردن یا کم‌رنگ کردن قهرمانان نامیرا و آموزش درست زندگی به کودکان را در داستان‌ها و اشعار بیاموزد.

حال که دنیای تکنولوژی گوی سبقت را از هرگونه راه

سایر عارضه‌ها و نگرانی‌هایی که روی یادگیری، رفتار و عواطف بچه‌ها تأثیر می‌گذارند شامل اختلالات یادگیری و ناتوانی‌های رشدی، اتیسم و عوامل خطرسازی مانند مصرف موادمخدر و خودزنی یا آسیب رساندن به خود است.

که اگر بخواهیم صادقانه بدان بردازیم در دهه‌های اخیر این اختلالات در کودکانی بیشتر و با شدت بالاتری دیده شده است. هر کدام از اختلال‌های فوق را بررسی کنیم در نهایت به چند دلیل عمده می‌رسیم.

الف: ناآگاهی و عدم علم فرزند داری پدران و مادران
ب: عدم همکاری والدین با روانشناس کودک و نوجوان و دوری از بررسی‌های رفتاری

ج: شاغل بودن پدر و مادر و سرگرم روزمرگی‌های زندگی بودن و غافل شدن از نوع آموزش، بازی و رشد جسمی و فکری کودکان

د: به‌دلیل مشغله زیاد مشغول کردن فرزند به بازی‌های کامپیوتری، پلی استیشن، گوشی‌های هوشمند و عدم کنترل در نوع بازی‌ها و عدم کنترل.

ه: دوری از کتاب‌خوانی، بازی‌های فکری و در کل فست‌فودی شدن همه جوانب زندگی

اما وظیفه ما در قبال این غنچه‌های باغ زندگی و امید و سرمایه‌های ملی آینده چیست؟

یک شاعر، نویسنده، پژوهشگر، برنامه‌نویس که در حوزه کودک و نوجوان قلم می‌زند و فعالیت دارد باید بداند مسئولیت بزرگی را بر دوش دارد.

ادبیات داستانی کودک

در کشور ما به مقوله داستان و شعر کودک توجهات خاصی دیده می‌شود. اما اینکه آیا این توجهات اصولی و با در نظر گرفتن استانداردهای رفتارشناسی از بعد روانشناسی کودک است و آیا به مقوله‌ی جلوگیری از آسیب‌های روانی و بهداشت روانی کودکان پرداخته می‌شود، باید از سازمان سنجش و آموزش پیگیری شود.

با مطالعه و تحقیقات به‌عمل آمده از صدها کودک متوجه تغییر رفتاری فاحش و قابل توجهی در

زود تشخیص بدهند به راهکارهایی هم برای رفع این اعتیاد زبان آور دسترسی پیدا خواهند کرد. چند راهکار برای رفع اعتیاد کودک به تکنولوژی:

۱- مراجعه به روانشناس متخصص کودک و نوجوان

به محض اینکه والدین متوجه اعتیاد و وابستگی بیش از اندازه فرزند خود به ابزارهای تکنولوژی و دنیای مجازی، بازی‌های کامپیوتری شده است. باید به این مورد اقدام کند که از بین روانشناسان کودک، روانشناسی را که کودک با او ارتباط می‌گیرد انتخاب کنند و اطلاعاتی در خصوص اعتیاد کودک به تکنولوژی و استفاده بیش از حد او از وسایل و ابزارها به دکتر فرزند خود بدهند. البته که باید والدین بر این موضوع واقف باشند که پزشک فرزندشان بهترین راه حل را برای کودک آنها در نظر می‌گیرد و به دلیل دلسوزی‌های مادرانه یا پدرانه در راهکارهای ارائه شده پزشک مداخله نکنند.

۲- آشنا کردن کودک با کتاب و انواع بازی‌های فکری و خلاقانه

کتاب‌های داستان، فرهنگی، هنری، خلاقیت، کتاب‌های تاریخی، پازل‌ها، بازی‌های فکری کودک و نوجوان البته که انتخاب کتاب مناسب با سن و علاقه فرزندانتان نیز بسیار مهم است.

پدر و مادر آگاه فرزند خود را از یکسال تا یک سال و نیم با خواندن کتاب قصه موقع خواب یا لحظه‌های فراغت خود آشنا می‌کنند.

کودکان مثل تخته وایت‌برد هستند که هر چه بر آن بنویسیم رد محوی بعد از پاک کردن از آن به جا می‌ماند. وقتی از همان کودکی با کتاب و کتابخوانی و دنیای قصه‌های کودکانه آشنا بشوند. وقتی در اوقات فراغت والدین جای گوشی و تبلت و لپ‌تاپ کتاب در دستشان ببینند، ناخودآگاه سمت آن کشیده می‌شود و الگوی ذهنی برمی‌دارند. پس اولین وظیفه پدر و مادر آشنا کردن کودک با کتاب است.

۳- مشغول کردن کودک به فعالیت‌های روزمره یا بازی‌های گروهی با کودکان و

آموزشی ربوده است و به وضوح می‌بینیم و می‌شنویم که کودکان حتی زیر دوسال کارکردن با گوشی همراه و یا تبلت و نت بوک را آموخته و جسارت‌های زیادی برای وارسی آن دارند، این وظیفه و هدف مهم بر دوش پیش‌تازان فرهنگی و ادیبان و نویسندگان است که از راه همان تکنولوژی باعث رشد و ترقی در راستای هدفمند و به دور از تخریب و آسیب‌های روانی و فکری و هوشی کودکان باشند.

شاید سؤال پیش آید که اولین و مخرب‌ترین آسیب روانی در کودکان از طریق تکنولوژی چیست؟

اعتیاد به اینترنت یا تکنولوژی

«technology addiction»

«internet addiction»

بله اعتیاد است...

اعتیاد کودک به تکنولوژی تأثیر مخربی بر رشد او دارد. باید برای ترک این عادت اقداماتی انجام داد. راه‌هایی برای کاهش استفاده از گوشی وجود دارد. بارزترین و مهم‌ترین مسئله این است که خانواده از اعتیاد فرزند خود به دنیای تکنولوژی جلوگیری کنند. بارها مشاهده شده به محض گریه و بهانه‌جویی کودک والدین گوشی‌ها یا تبلت‌ها را در اختیارشان می‌گذارند یا با روشن کردن تلویزیون و درخواست کودک خود برای تماشای برنامه‌هایی که برای بزرگسالان هم مخرب است، چه برسد به کودکان. آن‌ها را سرگرم می‌کنند و بر این امر واقف نیستند که همین کم‌حوصلگی و تحت‌سلطه خواسته کودک قرار گرفتن می‌تواند چه آثار مخرب و آسیب‌های جدی را برای فرزندشان در پی داشته باشد.

چند نشانه از اعتیاد کودکان به تکنولوژی

عدم علاقه به فعالیت‌های دیگر

حواس پرتی و اضطراب یا صحبت کردن‌های تند تند و بی‌وقفه یا با لکنت و کند.

بی‌قراری، گریه و خشم در صورت عدم دسترسی به دنیای مجازی یا تکنولوژی. صحبت کردن بیش از حد معمول در مجازات یا مسایل در صفحات مجازی و غیره.

البته که پدر و مادر اگر آگاه باشند و حواسشان به رفتارهای کودک و نوجوان خود باشد این علائم را



نوجوانان دیگر

این روزها تک‌فرزندی باعث شده است در اغلب خانه‌ها مادر و پدر درگیر روزمرگی‌های زندگی باشند و کودکان برای فرار از تنهایی و بی‌حوصلگی به دنیای مجازی، بازی‌های کامپیوتری و تکنولوژی روی می‌آورند. خب بنا به دلایل اجتماعی، فرهنگی، معیشتی خانواده‌ها از آوردن فرزند بیشتر جلوگیری می‌کنند. بنابراین باید آگاه باشند این تنهایی چقدر می‌تواند برای کودک آزاردهنده باشد با این دیدگاه باید اوقاتی را برای کودکان خود در نظر بگیرند که خارج از محیط خانه و در مکان‌های امن از نظر جسمی، روحی، روانی با کودکان هم‌سن‌وسال خود وقت بگذرانند. تا هم تعامل اجتماعی و فردی را بیاموزند و هم از تکنولوژی و اعتیاد به آن فاصله بگیرند.

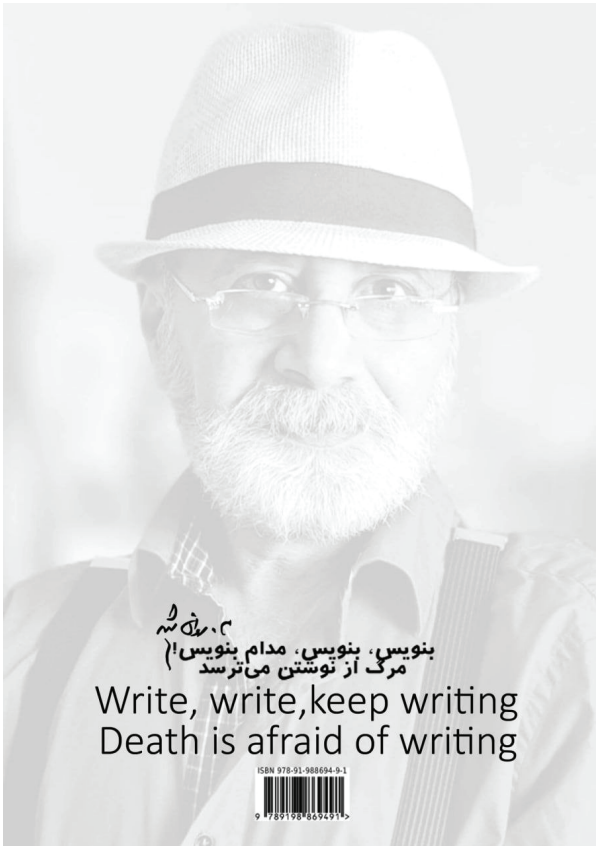
۴- ثبت نام فرزندان خود در کلاس‌های متفاوت بنا به سلیقه و علایق فرزند خود

تشخیص علایق و سلیقه کودکان خیلی سخت نیست، وقتی به بازی‌ها و نوع رفتار آنها توجه کنید متوجه می‌شوید که فرزندان به چه چیزهایی علاقمند است. با دریافت ذهنی و فکری خود از علایق کودکان می‌توانید او را محک بزیند و سپس بعد از آگاهی در خصوص علایقشان آنها را در کلاس‌های خارج از مدرسه ثبت‌نام کنید.

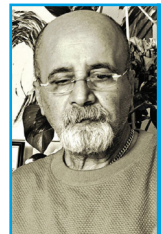
این روند کمک می‌کند فرزند شما زمان کمتری را در تنهایی به‌سر ببرد. روی علایقش تمرکز می‌کند. از اعتیاد به دنیای تکنولوژی فاصله می‌گیرد و از همه مهم‌تر حضور در جمع کلاس گرفتن ارتباط کلامی، چشمی و دوستانه با دیگران به اعتماد به‌نفس کمک شایانی خواهد کرد.

و اما وظیفه ما نویسندگان و شاعران بنا به نیاز جامعه در زمان و عصر خودش خوراک ذهنی و فکری مناسب را برای کودک و نوجوان‌ها به قلم بیاوریم، تا از معضلات و مشکلات و آسیب‌های روانی کودکان در این زمانه پرهرج‌ومرج که دنیای مجازی و تکنولوژی حکم دجال را بازی می‌کند و تخریب‌های متفاوت فکری، روانی و رفتاری در پی دارد، سعی کنیم در کمتر و کمتر شدن آسیب‌ها به این غنچه‌های باغ زندگی پیشگیری کنیم.

بنا به نیاز جامعه در زمان و عصر خودش خوراک ذهنی و فکری مناسب را برای کودک و نوجوان‌ها به قلم بیاوریم تا از معضلات و مشکلات و آسیب‌های روانی کودکان در این زمانه پرهرج و مرج که دنیای مجازی و تکنولوژی حکم دجال را بازی می‌کند و تخریب‌های متفاوت، فکری، روانی و رفتاری در پی دارد سعی کنیم در کمتر و کمتر شدن آسیب‌ها به این غنچه‌های باغ زندگی پیشگیری کنیم.



به کودکان بیاموزیم



نگارنده: م. روان‌شید

Lär barnen att skriva M. Ravanshid

För att skapa en bättre framtid och en fridfullare värld bör vi lära våra barn att skriva – att skriva om sina drömmar, tankar, dagliga minnen, och allt som rör sig i deras sinnen. Barn behöver förstå hur de kan uttrycka sina osagda tankar och känslor genom att skriva, särskilt när de inte kan eller vågar säga det högt.

Att skriva är inte bara ett sätt att uttrycka sig, utan ett steg mot att tänka självständigt och reflektera över sitt liv och sina mål. Genom att lära barn att skriva, ger vi dem verktyg för att analysera sina tankar och att ta steg mot framtiden med planering och självförtroende.

#masoudamini #ravanshid #barnen #skriva

برای داشتن آینده‌ای بهتر و دنیایی آرام‌تر، به کودکان نوشتن بیاموزیم، نوشتن آرزوهایشان، تخیلاتشان، خاطره‌های روزمره و آنچه را که در ذهنشان می‌گذرد. کودکان باید یاد بگیرند گفته‌هایشان را بنویسند؛ آن چیز یا چیزهایی را که توان گفتنش را ندارند و یا به هر دلیلی نمی‌توانند تا بر زبان بیاورند.

برای داشتن زمینی امن و امن‌تر باید به کودکان مان بیاموزیم که «نوشتن» نخستین قدم برای رسیدن است.

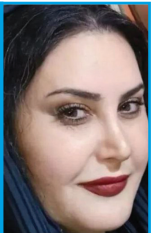
باید به آن‌ها بیاموزیم و بخواهیم تا بدون هراس و ترس از «جهان بزرگ‌ترها»؛ بگویند و بنویسند. «نوشتن» نخستین قدم‌ها در آموزش «تفکر» است و «تحلیل» داشته‌ها و برنامه‌ریزی برای آینده. این حرکت به ظاهر ساده؛ حداقل خاصیتش این است که بعدتر تو می‌توانی به تحلیل داشته‌ها و آرزوها و تخیلات پیشینت بنشین، مرور و ترمیم‌شان کنی، تکمیلشان کنی.

نوشتن تنها حرکتی است که تو را به جلو می‌برد؛ به کودکانمان پیش رفتن را و رسیدن را بیاموزیم.



قطار قصه‌ی فال حافظ توقف ندارد

نگارنده: سیده دانش زاده



کودکی‌اش آرد و خمیر و کنده و تنور.
پدرم روضه‌ی رضوان به دو گندم بفروخت
من چرا ملک جهان را به جویی نفروشم.
اینجا ایستگاه گلشهر کرج است. ایستگاهی که
قصه‌ی تراژدی کودکان کار را هر دقیقه می‌شنوی.
یکی جوراب می‌فروشد و آن دیگری آدامس.
کودکانی که وقتی نام‌خانوادگی‌شان را می‌پرسی،
شانه بالا می‌اندازند و می‌گویند: «نمی‌دانم».

قرار خواب زحافظ طمع مدار، ای دوست
قرار چیست صبوری کدام و خواب کجا
«خانم...! خواهش می‌کنم، خواهش می‌کنم،
فال...! فال...! خواهش می‌کنم... فال بردارید،
فقط یه دونه بردارید، صبحونه نخوردم. فال
بردارید... نون بخرم...!» واژه‌ی مقدس نان را که
می‌شنوم به یاد گذر زندگی حضرت حافظ
می‌افتم، پدرش نانوا بود و فضای قصه‌ی

لطفا! این فرم از مشخصات را هر روز در ذهنتان مرور کنید.

نام: کودک کار

نام خانوادگی: بی نام

تبعیت: افغانستانی

از میان این همه کودکان کار، کودک فال‌فروشی ذهنم را مشغول می‌کند. هر روز در محوطه‌ی ایستگاه برای فروختن فال‌هایش التماس می‌کند. هر روز عزت نفسش زیر پای عابران عجزول له می‌شود. دیدن این صحنه از قصه‌ی روزگار ذهنم را دچار تناقض کرده است، از طرفی به‌عنوان مربی قصه‌گو و قصه‌نویس دلم می‌خواهد «روزی بود و روزگاری نبود» تازه‌ای را خلق کنم. قصه‌ای بتواند کاربردی باشد و برای جمع کردن خرده‌ریزهای عزت نفس کودک فال‌فروش مسیر تربیتی درستی را نشان بدهد. از طرف دیگر حرمت فال حافظ کنار کرسی شب یلدا و سفره‌ی هفت‌سین عید نوروز به‌قدری در نظرم والا است که فکر می‌کنم تفسیر بیت‌های داخل پاکت خارج از علم ادبیات غزل حافظ است و با هدف بازار گرمی منتشر می‌شود. رسالت بشر دوستانه‌ام وادارم می‌کند تا به او نزدیک شوم. می‌خواهم فال بخرم؛ شاید بهانه‌ای باشد برای بخشش تکه‌نانی در سفره‌ی هم‌نوعی. چند قدمی مانده به سمت او صدای سوت قطار شنبه رأس ساعت ۸ صبح، پاییز ۱۳۹۸ می‌آید. بسته‌های پاکت غزل‌های حافظ را که با یک نخ کشی محکم بسته شده بود، زیر بغل می‌گیرد و وارد سالن ایستگاه می‌شود. بی‌شک این صحنه می‌تواند به یک فضای خوب قصه تبدیل شود. تطبیق فضای داستانی کلاسیک و مدرن؛ کتاب حافظ در دست‌های حضرت حافظ و بسته‌های فال حافظ در دست‌های کوچک کودک کار روی پله‌های برقی. دست روی شانهاش می‌گذارم و قبل از اینکه بخواهد التماس کند، پاکت سبزه رنگی را برمی‌دارم. این بیت از حافظ به‌نام من رقم خورد.

غلام همت آن رند عافیت سوزم / که در گدا صفتی کیمیاگری داند (اهل دل بودن و لیاقت داشتن واقعی کار هر کسی نیست و باید اهل عمل باشی)

قرعه را به فال نیک می‌گیرم و تصمیم دارم با معجزه‌ی قصه‌گویی روشی انتخاب کنم که در گدا صفتی بتوان کیمیاگر شد. یاد تعریفی از تبلیغ

تجارتی دایرالمعارف آمریکا می‌افتم.

تبلیغ Advertising

شامل پیام‌های دیداری - گفتاری است که از طریق وسایل تبلیغاتی یا پرداخت وجه، مردم را به طریقی علاقه‌مند و موافق یک نوع محصول، یک خدمت، یک فکر، یک نقطه‌نظر و یا یک مارک به‌خصوص می‌نماید. ولی اشعار حافظ است نه کالا است و نه محصول ناشناخته. دیوان حافظ فرهنگ وزین ایرانی است و بار معنایی خاصی در شب‌های یلدا و سفره هفت‌سین دارد. سال‌های سال است که پدران و مادران ما قبل از آغاز هر قصه‌ای دور کرسی شب یلدا، فال حافظ می‌گرفتند و شروع زمستان را به‌نام حافظ قرآن سرشار از خیر و برکت می‌دانستند.

باید روش مبتکرانه‌ای پیدا کنم؛ روشی که نه سیخ بسوزد و نه کباب. روشی که هم احترام کودک کار فال‌فروش محفوظ بماند و هم اشعار حافظ وسیله‌ای برای بازار گرمی نباشد و آیا قصه‌نویسان کانون به فکر نشر کتاب‌هایی با مضمون چگونگی تبلیغ کالا تبلیغ درست بوده‌اند؟ چند کتاب با محتوای کسب درآمد در قفسه‌های کتاب مراکز موجود هست تا بتوان با هدف کسب درآمد قصه‌گویی کرد؟ درحالی‌که غرق پیدا کردن پاسخ سؤال‌هایم هستم کتاب آن بالا و این پایین به نویسندگی فاطمه توپچی - شراره وظیفه‌شناس در حافظ‌هام حک شد. هر چند محتوای قصه، فلسفی است؛ اما می‌شود صحنه‌هایی را که ستاره جوراب‌های پیرزن را توی سبد می‌گذارد و در بازار می‌فروشد را با هدف تبلیغ درست کالا قصه‌گویی کرد.

همکار جوراب‌فروزش صدایش کرد: «وه... حید یا همان وحید خودمان» شناسنامه‌ای ندارد. ولی به رسم ادب نام خانوادگی‌اش را می‌پرسم. می‌گوید: «بی‌نام». این اولین بار است می‌بینم. کودک افغانی به‌جای کلمه‌ی «نمی‌دانم، من سبیل ندارم». هویت خودش را بی‌نام معرفی می‌کند. بی‌نام نام خانوادگی من در آوردی وه... حید است. لطفاً این فرم از مشخصات را به‌خاطر داشته باشید!

نام: وه... حید نام خانوادگی: بی‌نام

تبعیت: ایستگاه مترو کرج

مشورت می‌کنیم تا ایده‌ی جدیدی برای فروش فال حافظ پیدا شود. وحید پیشنهاد می‌دهد مثل ستاره پاکت‌های فال را توی جعبه‌ی میوه بگذارد؛ ولی پاکت توی جعبه کمتر دیده می‌شود. به سینی پلاستیکی یک تولد که توی کیسه زباله کنار تیر برق افتاده است خیره می‌شود، تکه پارچه بته‌حقه‌ای به اندازه‌ی ۸۵ را که از قبل آماده کرده بودم روی سینی پهن می‌کنم. و پاکت‌ها را مثل انار دایره‌وار می‌چینیم. حدس من در مورد خلاق بودن وحید کاملاً درست است. سه سطر جمله در مورد معرفی حافظ و اشعار حافظ آماده می‌کنم و باهم تمرین فن بیان می‌کنیم.

خانم‌ها و آقایان! روزتان را با اشعار حافظ شروع کنید. همه‌ی ما می‌دانیم شعرهای حافظ امیدبخش است.

سینی پر از اشعار حافظ را برای سرنشین‌های مترو تعارف می‌کند. عابران مترو اگرچه عجله دارند؛ اما با احترام به خلاقیت بازاریابی وحید نگاه می‌کنند. از این ایستگاه به ایستگاه دیگر از این واگن به واگن دیگر.

و هنر قصه‌گویی بار دیگر کرامت خود را نشان داد. در کالبد انسان سردرگم و سرگردان انسان هدفمند و آگاه ساخت. او به جای تمارض و مظلوم‌نمایی با غرور مسیر درست بازاریابی را آموخت. وحید نامدار می‌شود. قصه‌ی ما در ایستگاه مترو کرج به سر رسید؛ اما کلاغ این قصه در واگن‌های کرج و تهران نشسته است و قصد توقف ندارد. لطفاً این فرم از مشخصات را روی سربرگ فهرست خرید روزانه‌تان یادداشت کنید.

نام: وحید
نام خانوادگی: نام‌دار
تبعیت: انسان

منابع:

این بالا آن پایین؛ انتشارات کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان - فاطمه روابط عمومی و تبلیغات، کاظم متولی

کودک خلاق‌ی است، التماس‌هایش بابت خرید فال حافظ به خاطر فقر و نداری نیست؛ بلکه با روش مظلوم‌نمایی و خواهش‌های مکرر می‌خواهد درآمد کسب کند. اما متوجه نیست این بار کج به منزل نمی‌رسد.

پاکت دوم نارنجی رنگ را به نیت آقای بی‌نام از میان پنجاه، شصت برگ می‌چینم.

دلار فیک سفر بخت نیکخواهت بس / نسیم روضه‌ی شیراز پیک راهت بس / دگر ز منزل جانان سفر مکن درویش / که سیر معنوی و کنج خانقاهت بس (به هر چه که داری و هر چه هستی قانع باش و منت هر ناکسی را نکش).

به او می‌گویم: «دوست داری هرروز برایت قصه تعریف کنم و از آقای بی‌نام به آقای نام‌دار تبدیل شوی؟ مثل هزاران قصه‌ای که با جادو و اجی‌مچی از موجودی به موجودی دیگر تبدیل می‌شوند؟ جواب می‌دهد: «من سواد ندارم». برایش توضیح می‌دهم پدربزرگ‌ها و مادربزرگ‌هایی که دور کرسی شب یلدا، قصه شنیدند و قصه تعریف کردند سواد خواندن نداشتند؛ ولی با دقت به قصه گوش می‌دادند و با قصه قد کشیدند.

قرارما شد: ساعت ۳ بعد از ظهر محوطه ایستگاه مترو کرج - فردیس

روزی و روزگاری‌های زیادی را در هوای مه‌آلود مترو فردیس سپری می‌کنیم. کم‌کم داشت شخصیت ستاره در وحید شکل می‌گرفت. (آن بالا بالاها ستاره‌ای زندگی می‌کرد. این پایین پایین‌ها هم پیرزنی تک و تنها تو خونه‌اش نشسته بود و جوراب می‌بافت. ستاره که دید پیرزن تنهاست از ماه اجازه گرفت تا به زمین برود و دختر پیرزن شود. ستاره دختر شد. اومد خونه‌ی پیرزن. در کار خونه به پیرزن کمک می‌کرد. جوراب‌هایی را که پیرزن بافته بود با انگشتش طرح ستاره می‌زد. جوراب‌ها را توی سپد می‌گذاشت و در بازار می‌فروخت. ستاره اصلاً التماس نمی‌کرد که جوراب را به‌زور بخرند. ستاره از هنر بافندگی پیرزن حرف می‌زند و اینکه جوراب‌ها در سرمای زمستان پاهاشونو گرم نگه می‌داره و ستاره پول فروش جوراب‌ها را به پیرزن می‌داد و پیرزن تونست نان گرمی توی سفره‌اش داشته باشه). در مورد روش فروش جوراب‌ها با هم گفت‌وگو و



شغاد؛ عیسا چولاندیم؛ ۱۳۹۷؛ تینگابه روی بوم؛ ۳۵×۳۵ سانتی‌متر
Shaghad; by: Isa Chulandim; acrylic on canvas; 2018; 13.77x13.77 in.

پرده‌ای کوتاه از معرفی عیسی امیری چولاندیم و آثارش در زندان



نگارنده: جمشید عزیزی

«مهدی میرزایی» ما را به هم معرفی کرد. من که عیسی را از نزدیک نمی‌شناختم و از طریق فضای مجازی با فعالیت‌های هنری و مبارزاتی‌اش آشنا شده بودم و می‌دانستم که در زندان لاکان محبوس است، با برخورد گرم او مورد استقبال

در نخستین ورودم به بند میثاق، «عیسی» را در دالان ورودی یکی از اتاق‌ها که درش بسته بود، در حال نقاشی کشیدن دیدم (بعدها فهمیدم این مکان که خودش به آن «دخمه» می‌گفت، درواقع خلوتگاهش بود برای مطالعه و خلق اثر).

زندندان حضور دارد قید می‌شود. به چشم من عبارت جالبی می‌آید، از این حیث که فرد بیدار و حاضر برای خوابیدن است، ولی هنوز نخوابیده و این که بخوابد یا نه معلوم نیست و به نظر من و شاید خیلی‌های دیگر هرگز نخواهد خوابید!

علاوه بر آثاری که پشت جعبه‌های خالی سیگار اجرا می‌شوند، طراحی برگه‌های پاسور که در نوع خودش بسیار خلاقانه و جذاب‌اند، بخشی دیگر از کارهای زندان عیسی هستند. در طراحی برگه‌های پاسور، ابتدا ۵۲ برگه را با کارت زندان علامت‌گذاری می‌کند تا همه یک اندازه باشند. جنس این کارت‌ها که از مقواست، درواقع بسته‌های خالی پودر لباسشویی هستند که مدت‌ها جمع‌آوری‌شان کرده تا به تعداد مورد نظر برسند. سپس شابلون‌هایی را که به شکل‌های پیک، گشنیز، خشت و دل طراحی کرده، روی کارت‌ها اجرا می‌کند؛ این کار بسیار زمان‌بر و پرزحمت است. برای طراحی شاه و سربازها، پرتوره هم‌بندی‌هایش را طراحی می‌کند.

از دیگر آثار او می‌توان به طراحی روی پارچه اشاره کرد. او با طراحی شابلون و استفاده از

قرار گرفتیم و دست بر قضا در تخت خالی اتاق ۵، اتاقی که عیسی و یکی از برادران درویش در آن بودند، جای گرفتیم و این اتفاق شروع دوستی ما بود.

عیسی امیری چولاندیم

مهم‌ترین چیزی که قبل از صحبت با او در اولین برخورد توجه هرکسی را جلب می‌کند، موی بلند و سبیل نیچه‌ای‌اش است که باعث می‌شود آن چهره خاص تا ابد در ذهن حک شود. بسیار خون‌گرم، مهربان، معاشرتی و به‌قول دوستان «خاکی» است؛ برعکس اکثر هنرمندان تجسمی که با آن‌ها برخورد داشته‌ام و حساری دور خودشان می‌کشند - که البته شاید از بدشانسی من بوده است - عیسی با کنار زدن حصارها و فاصله‌ها به دنبال ارتباط است و از هر ارتباط، به دنبال تجربه‌ای برای خلق اثر یا زندگی. او باور دارد که باید به آرای مختلف احترام گذاشت و صدای همگان را شنید. او هنرمندی واقعی است. هنر او تنها در حین خلق اثر شکوفا نمی‌شود، او هنرمندانه حرف می‌زند، نگاه می‌کند و گوش می‌سپارد. خلاصه، هنرمندانه زندگی می‌کند و به نظر من، به‌راستی که یکی از مهم‌ترین خصوصیت‌های هنرمند موفق همین است. در آثاری که در زندان با همه کمبود امکانات خلق می‌کند، تجربیات، مطالعات و احساسات واقعی خود را در پس سمبل‌ها و ایهامات به نمایش می‌گذارد. گاهی از ایهام هم فراتر می‌رود و خودش را پرت می‌کند وسط خیابان و با مشتی گره کرده خواسته‌هایش را فریاد می‌زند. مهم‌ترین مجموعه‌ای که در حال جمع‌آوری‌اش برای برگزاری نمایشگاه است، آثاری هستند که پشت جعبه‌های خالی سیگار بیستون خلق می‌کند. شاید برای مخاطب عجیب به نظر بیاید، ولی او تصمیم دارد که مجموعه‌اش را با نام «وضعیت: حاضر به خواب» ارائه کند. درواقع این عبارت در برگه تعیین وضعیت هر زندانی‌ای که در



عیسی در استفاده از مواد اولیه و ایده‌های آثارش، به‌نوعی فضای زندان را رسم و حس زندگی در زندان را القا می‌کند. علاوه‌بر این، در خلق آثارش از ایده‌ها، شعر و نظرات هم‌بندیانش نیز استفاده می‌کند، از همه در مورد کارهایش نقد و نظر می‌خواهد و به روشی تکاملی کارش را تکمیل می‌کند. در آثارش که اکثراً درون‌مایه «آزادی‌خواهی» دارند، از سمبل‌های مختلفی استفاده می‌شود؛ از «ترکیب زندگی مدرن و سنتی ایرانی» گرفته تا مبارزه برای «حقوق زنان» و مخصوصاً «کودک‌همسری» - مسئله‌ای که برایش از اهمیت ویژه‌ای برخوردار است - که در آثارش نمود پیدا می‌کنند. لازم به ذکر است که او به‌دلیل تبلیغ برای جلوگیری از کودک‌همسری از سمت آموزش و پرورش به بازنشستگی اجباری محکوم شد!

او دوستدار و حامی محیط زیست است، این را هم در آثار درون زندان و هم در آثار بیرون از زندانش، در استفاده از مواد اولیه و همچنین سوژه‌های محیط زیستی‌اش می‌توان درک کرد. مثال روشن این ادعا، جعبه‌های سیگاری‌اند که در واقع زباله‌هایی بودند که زنده شدند، جانی دوباره گرفتند و به زیبایی به زندگی برگشتند. از سویی دیگر، با جمع‌آوری مجموعه‌ای از ابزار و وسایل مصرفی زندان، در حال ساخت یک پروژه بسیار جذاب است که با عنوان «دستاوردهای زندان» رونمایی خواهد شد.

در این نوشتار کوتاه، در تلاش بوده‌ام تا پرده‌ای از فعالیت‌های هنری عیسی امیری چولاندیم در زندان را برای شما مخاطب عزیز به نمایش بگذارم. مطمئناً شما نیز منتظر دیدن آثار خاص و مؤثر او در نمایشگاه وضعیت: حاضر به خواب هستید.

به امید آزادی عیسی عزیز و تمام زندانیان سیاسی از بند.



وایتکس، روی لباس هم‌بندی‌هایش طرح‌هایی خلاقانه ایجاد کرده است که از جمله آن‌ها می‌توان به طرح «نه به اعدام» اشاره کرد.



من و ایران من، عیسا چولاندیم، ۲۵ اردیبهشت ۱۴۰۳، خودکار روی بسته سیگار (وینستون)، ۱۸/۵×۳۷/۵ سانتی‌متر، بند امنیتی زندان لاکان رشت
MY IRAN AND ME, BY: ISA CHULANDIM, 14.05.2024, PEN ON CIGARETTE BOX (WINSTON), SIZE: 14.76X7.28 IN., SECURITY WARD OF LAKAN PRISON IN RASHT.



چالش‌های هستی‌هوشیار



نگارنده: بهمن عباس‌زاده

و بررسی قرار داده‌ایم؟ می‌دانیم که یک تفاوت اساسی انسان با دیگر موجودات این است که انسان از یک‌گونه هوشیاری ویژه‌ای برخوردار است که قادر به تفکر و درک و شناخت و حافظه است و همچنین قادر به پردازش افکار خود و رویارویی با ادراکات و احساسات خود است. اما جا دارد که از خود بپرسیم که ما تا چه حد از این هوشیاری‌ای که اکنون رهبری همه‌ی ارتباط‌های ما را برعهده دارد، شناخت داریم و تا چه حد این شناخت را مورد بررسی و ارزیابی قرار داده‌ایم و این که این شناخت تا چه حد معتبر است. این سؤال اساسی‌ست که باید به آن پرداخت؛ زیرا ما باید قادر

انسان در هر وضعیتی که باشد؛ چه در خواب و چه در بیداری و یا هر مکان و موقعیتی که هست؛ پیوسته با دو مسئله‌ی مهم در ارتباط است: یکی تنفس و دیگری تفکر یا به‌گونه‌ای جامع‌تر «ذهن». شناخت ماهیت ذهن که معمولاً تنها پدیده‌ای‌ست که در همه‌ی شرایط، حتی در خواب هم با آن در ارتباط است از اهمیت بسیار بالایی برخوردار است؛ به‌ویژه که همه‌ی عملکردها، افکار و حتی احساسات انسان نیز در رابطه‌ی مستقیم با ذهن قرار دارند و حال این سؤال پیش می‌آید که ما تا چه حد با این پدیده‌ی حیاتی در هستی خود آشنا هستیم و تا چه حد از آن شناخت داریم و آیا تاکنون شناخت خود را مورد آزمون

باشیم هوشیاری ذهنی خود را که هیچ‌گونه اراده‌ای در تشکیل ساختار آن نداشته‌ایم، مورد بررسی و آگاهی خود قرار دهیم.

جهت شناخت محتویات این ذهن تحمیل‌شده توسط شرایط زیست‌محیطی باید «هوشیاری بدون موضوع» خود را از انبوه آموزه‌ها و باورهای تحمیل‌شده توسط رَوَنده‌های اجتماعی نظیر اغلب سنت‌ها، فرهنگ‌ها و باورهای رایج، جدا ساخته و از فاصله به آن‌ها توجه کنیم و آنان را از نو مورد ارزیابی و شناخت علمی قرار دهیم. از این روست که درمی‌یابیم که بسیاری از باورهایی که ما درباره‌ی خودمان داریم، حقیقت ندارند و توسط جامعه‌ی نافرہیخته و یا برخی از سنت‌های نسنجیده و همچنین انبوهی از خرافات بر ذهن ما تحمیل شده‌اند. هدف اصلی ما از این پاک‌سازی ذهنی و روانی این است که همه‌ی آموزه‌ها و باورهای زائد و انرژی‌سوز را از ذهن، روان و روح خود پاک کنیم و از این طریق گام‌به‌گام «فردیت منحصر به فرد» و «هویت حقیقی خویش» را کشف کنیم و در راه رشد و اعتلای آن بکوشیم و بر محدودیت‌های تحمیل‌شده توسط شرایط زیست‌محیطی فائق آییم. زیرا که بدون شک ما می‌توانیم چیزی بسیار بیش از آنچه اکنون هستیم، باشیم. ظرفیت هیچ انسانی برای رسیدن به «کمال برتر» محدود نیست؛ زیرا قابلیت‌ها و توانایی‌های بالقوه‌ای در درون هر انسانی وجود دارد که فقط از طریق شناخت خود حقیقی و تلاش‌های فردی ما توسعه می‌یابد. در غیر این صورت هرگز برای ما اتفاق نخواهد افتاد. اینجا بر ضرورت درک «اراده‌ی آزاد» انسان تأکید می‌شود؛ زیرا که این «اراده‌ی آزاد» اهرم بسیار مهم و مؤثری جهت حرکت به سوی آشکار شدن آن چیزی است که در درون انسان به صورت «بالقوه» به ودیعه گذاشته شده است. ما در مسیر پُرپیچ‌وخم شناخت خود با پندارهای غلط زیادی مواجه هستیم. یکی از این پندارها، پندار «کامل بودن» است؛ آن هم در اوج ناآگاهی.

پندار نادرست دیگری که با آن متوجه هستیم این تصور نادرست است که جهان موجود درون ما در بردارنده‌ی یک «وجود یگانه» است.

در صورتی که ما در درون خود جمعیت کثیری را جای داده‌ایم که در هر موقعیتی یکی از آنها ظاهر می‌شوند، مثلاً در برابر رئیس اداره یک «شخصیت» و در برابر آبدارچی اداره یک شخصیت دیگر از درون ما ظاهر می‌شود، با همسر یک وجه از ما و با طلبکار وجه دیگری از ما سربر می‌آورد. در درون ما جمع کثیری از «من»‌ها حضور دارند که بنا به موقعیت و منافع ما، هویت ما را اشغال می‌کنند چنان که این‌گونه هستیم باید بپذیریم که در چنین شرایطی انرژی‌های درونی ما تقسیم شده است و این به معنای عدم وجود یک هویت یگانه و یکپارچه است؛ این به خوبی نشان می‌دهد که هیچ‌گونه رهبری آگاهانه‌ای بر هستی درونی ما وجود ندارد و ما بر حسب شرایط و موقعیت‌ها، و همچنین منافع آنی خود عکس‌العمل نشان می‌دهیم؛ چنان که گاهی مانند «حربا» رنگ عوض می‌کنیم و دست آخر از لحاظ «هویتی» مانند تخته‌پاره‌ای در میان امواج، سرگردانیم و هیچ‌گاه خود را و اصالت انسانی خود را «به‌یاد» نمی‌آوریم و هر لحظه فقط به دنبال یک هدف هستیم و آن هم منافع آنی و مادی است.

این حقیقت مسلمی است که ما هیچ‌گاه خود را «به‌یاد نمی‌آوریم»، در خود استوار نیستیم، در حریم امن روان خود نیارمیده‌ایم؛ هیچ‌گاه «آرامش روان» نداریم؛ همیشه با حرص و ولع به دنبال چیزی در بیرون می‌گردیم و همیشه با یک خلأ پرنشدنی در خود مواجه هستیم. همان‌گونه که آمد در چنین شرایطی ما فاقد یک «هویت یگانه»‌ایم و چیزی بیش از تخته‌پاره‌ای در میان امواج تمایلات، حوادث و موقعیت‌ها نیستیم و این وضعیت همه‌ی انسان‌هایی است که هنوز حقیقت وجودی خویش را دریافته‌اند و پیوسته بازبچه‌ی سرگردان وقایع زندگی خود هستند. اینجاست که ضرورت انکارناپذیر آگاهی بر یک «هویت یگانه» و یک «هوشیاری وحدت‌بخش» به خوبی احساس می‌شود؛ «مشاهده‌کننده‌ای که عهده‌دار نظم بخشیدن به هستی درونی انسان است. خلق این هوشیاری یا «مشاهده‌کننده»، یک عمل و اقدام آگاهانه‌ای

شما با خلق این هشیاری وارد دنیای حقیقی و منحصر به فرد «خود» می‌شوید؛ دنیایی که وجود شما را از بطن هستی بزرگ بیرون آورده و در جسم متجلی ساخته است. این هشیاری شما را از سرگردانی در زمان و موقعیت‌ها رهایی می‌بخشد و شما را در اینجا و «کنون جاوید» استقرار می‌بخشد. در پرتو چنین بینش هشیارانهای است که تشخیص می‌دهیم که ما هیچ‌کدام از آن «من»های مجازی و بی‌هویتی که در موقعیت‌ها به گونه‌ای خلق الساعه ظاهر می‌شوند، نیستیم؛ درست مانند کسی که سال‌های سال کور بوده است و اینک بینایی کامل خود را باز یافته است، در این صورت به سادگی راه درست خود را به سوی افق‌های درخشان زندگی بازمی‌یابد و با آرامش و اطمینان به سوی آن افق‌ها رهسپار است! این هشیاری مشاهده‌گر در آغاز هیچ قدرتی ندارد و فقط می‌تواند ناظر هشیار، اما بی‌طرف باشد. این هشیاری در ابتدای حضورش قادر به هیچ‌گونه تغییر اساسی در هستی درونی انسان نیست؛ فقط آنجاست تا از عملکردهای درونی ما آگاه گردد. قدرت‌گزینش و انتخاب و رهبری هشیارانهای همه‌ی گزینش‌ها، هنگامی ظاهر می‌شود که این مشاهده‌گر به بلوغ بیشتری دست یافته باشد. به همین دلیل باید مُصرانه به پیگیری آن همت گماشت و به اندازه‌ی کافی صبور بود.

تا قبل از ظهور و خلق «مشاهده‌گر»، این «من»ها هستند که بر حسب موقعیت، ضرورت و محرک‌های خارجی ناچار به عکس‌العمل می‌شوند؛ زیرا که هیچ «نیروی واحد مرکزی» برای کنترل، رهبری و نظارت بر این «من»ها در اساس وجود ندارد؛ بنابراین هیچ اراده واقعی نیز نمی‌تواند وجود داشته باشد و آنچه در چنین شرایطی انجام می‌پذیرد غالباً تحت تأثیر فشارهای خارجی صورت می‌گیرد و جنبه‌ی اصیل، خودجوش و پایداری ندارد. در صورت عدم وجود این مشاهده‌گر همه‌چیز برای فرد فقط «اتفاق» می‌افتد و او با هر تندی که از بیرون می‌وزد فقط به لرزش درمی‌آید. برای ارتقا به کیفیت برتری از آگاهی که از آن با نام «هشیاری مشاهده‌گر حضور» نام بردیم، باید

است که توسط اراده‌ی آزاد انسان بنا می‌شود و در راستای ایجاد یک «هویت راستین» آگاه و یکپارچه، همه‌ی ناخالصی‌ها را از هستی درونی هر انسانی می‌زداید و گام به گام او را به یک هستی حقیقی، یکپارچه و منحصر به فرد رهنمون می‌شود. مواد اصلی این هویت یگانه در بطن وجود هر انسانی به گونه‌ای نهادینه موجود است. بدین معنا که استعداد به وجود آمدن چنین تحول و تغییری در وجود انسان مهیاست؛ مانند رَحمی که آماده‌ی پذیرش چنین است؛ فقط منتظر کاشتن نطفه است. طبیعت وجود انسان نیز آماده‌ی پذیرش این «مشاهده‌کننده» است، تا هستی درونی یگانه و پویایی را راهبر شود.

خلق «هشیاری مشاهده‌گر» بر زمینه پاک‌سازی‌شده‌ی درون، به معنای ارتباط با پدیده‌ای است که در حقیقت، هویت یگانه و منحصر به فرد ما را بر ما می‌نمایاند. این پدیده که جوهره‌ی آن و در واقع مولد آن یک «نگاه خنثی» است، از هرگونه گرایشی به خوب و بد مُبراست. فقط یک نگاه بیدار و بسیار حساس است و این حساس بودن در ماهیت این هشیاری، نهادینه است. هیچ عمل، سخن و یا حرکتی و حسی از دید و نظر چنین نگاه هشیارانهای پنهان نیست. به همین دلیل است که از آن به بعد هیچ‌گونه باور بی‌اساس و هیچ تمایل انحرافی قادر به نفوذ و انحراف در این هشیاری را ندارد. چنان‌که حتی لحظه‌ای از عمق هستی شما از دید این «هشیاری مشاهده‌گر» پنهان نمی‌ماند. چنین نگاهی لحظه به لحظه‌ی هستی شما را آگاهانه نظارت می‌کند؛ آن زمان است که شما طعم هستی آگاهانه و هوشیارانه‌ی وجودتان را در تمامی سلول‌های وجودتان به خوبی احساس می‌کنید و هر لحظه از وجود آن لذت می‌برید. در چنین فضایی که این «نگاه» و این «مشاهده‌گر جادویی» خلق می‌کند هیچ‌گونه ناآگاهی‌ای توان بودن و ماندن را ندارد؛ این نگاه از چنان حساسیت و وضوحی برخوردار است و از چنان انرژی بالا و شفافیت حمایت می‌شود که هیچ‌گونه نیازی به گرایش به ناراستی و ناپاکی در «خود» احساس نمی‌کنید.

آرمان‌های شما نیز دستخوش تغییرات بنیادی گردند...

نکته شایان ذکر این است که این «انرژی توجه» در ابتدا با موانع متعددی در درون فرد روبه‌روست. یکی از این موانع این است که انرژی توجه در درون انسان توسط ذهن خام خود رو، به واسطه تفکر غیرارادی یا همان خیال‌پردازی کنترل نشده و رؤیابافی‌ها، هدر می‌رود.

ذهن توسط این استعداد خیال‌پردازی مشغول پردازش سناریوهای گوناگون در همه‌ی جنبه‌های زندگی، به‌خصوص در جنبه‌های عاطفی و مالی و دیگر جنبه‌های زندگی روزمره در مقیاس بالایی می‌شود و از این طریق انرژی بالایی از «توجه» را از دست می‌دهد و این فقط یکی از مواردی است که انرژی توجه را به هدر می‌دهد و انسان بر حسب عادت هیچ توجهی به آن ندارد. در این رابطه شاید ساعت‌ها انرژی توجه خود را صرف خیال‌پردازی در مورد شخصی می‌کنیم که به دلایلی توجه ما را به خود جلب کرده است، بدون آن که حاصلی از این اتلاف انرژی ایجاد شود. همین‌طور زمانی که با کسی سر چیزی اختلاف نظر داریم؛ به‌طور ناخودآگاه ساعت‌ها در ذهن خود مشغول جروبخت با او می‌شویم؛ تا جایی که گاهی زمان و مکان خود را نیز از یاد می‌بریم؛ علاوه‌بر آن که اغلب اوقات در خواب و بیداری دستخوش انواع و اقسام «توهم» آن هم به‌گونه‌ای غیرارادی و ناخودآگاه، چه در خواب و چه در بیداری هستیم که به طرز اعجاب‌آوری انبوهی از احساسات و عواطف غیرضروری را نیز با خود به همراه می‌آورد تا سایر جنبه‌های درونی انسان را با خود درگیر سازد و انسان ناخواسته و غیرارادی با آنان «هم‌ذات‌پنداری» می‌کند.

مورد دیگر از کیفیت‌های موجود در ذهن که به میزان بسیار زیادی انرژی توجه را در انسان به هدر می‌دهد همین «هم‌ذات‌پنداری» هابیی است که بی‌وقفه ذهن را به‌خود مشغول می‌دارد و انرژی شفاف تولیدشده در درون انسان را به یغما می‌برد. ما به‌طور توقف‌ناپذیری با همه‌ی پدیده‌های اطرافمان

به نقش مهم «انرژی توجه» تأکید بیشتری صورت گیرد به این معنا که معمولاً در شرایط عادی توجه از درون ما به یک موضوع و با یک شیء متمرکز می‌شود و ما در آن حالت همه‌ی حواس خود را بر روی آن موضوع و یا آن شیء خاص قرار می‌دهیم؛ در صورتی که در هشیاری مشاهده‌گر حضور این توجه از حالت انحصاری خود خارج شده و حداقل به دوشاخه تقسیم می‌شود. یکی توجه به موضوع و یا شیء و دیگری به مشاهده‌گر و یا آنکه در حالت توجه قرار دارد به این معنا که فرد توجه‌کننده در عین حال که موضوع و یا شیء را مورد توجه قرار می‌دهد؛ به کیفیات درونی خودش نیز آگاه است. اما کیفیت برتری نیز وجود دارد که پا را فراتر گذاشته و مورد سومی را نیز بر این تقسیم توجه می‌افزاید که در آن حالت، توجه فرد در سه جهت تقسیم می‌شود که مورد سوم این است که فرد ضمن توجه به یک مورد خاص در بیرون و همچنین آگاهی از کیفیات درونی خودش می‌تواند به هر دوی این موارد نیز آگاه باشد درست مانند دوربینی که از بالا شاهد و ناظر به شخصی است که در حالت توجه به یک موضوع و یا یک شیء است.

این تقسیم توجه در سه جهت به این دلیل مورد توجه و تأکید است که شالوده‌ی اساسی هشیاری مشاهده‌گر حضور بر پایه‌های آن استوار است. دلیل دیگر اهمیت این «تقسیم توجه در سه جهت» این است که در واقع این هشیاری مشاهده‌گر حضور قرار است بنیان هستی ما را از اساس دگرگون کند و ساختار آگاهی ما را به مراتبی مافوق تصور، ارتقا بخشد؛ چرا که به قول سقراط: «زندگی با ذهن مشاهده‌شده ارزش زیستن ندارد». تغییر کیفیت آگاهی از یک هوشیاری ذهنی و معمولی به کیفیت برتر آگاهی، از شما و هر انسان دیگری، انسان جدیدی خلق می‌کند. چه‌بسا که پس از خلق این هشیاری، بسیاری از روابط شما و علائق شما را تحت تأثیر قرار داده و تعدادی از روابط گسسته شده و روابط جدیدی متناسب با آگاهی تعالی یافته، جانشین روابط سابق گردند. بسیاری از عواطف و حتی

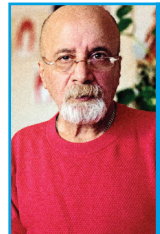
لحظه به لحظه خود در اینجا و اکنون به کار می‌گیرد. تا گام‌به‌گام به هویت بلورین، اصیل و انسانی خود دست یابد.

آنچه در فرایند دست‌یابی به «هویت حقیقی» کمک شایانی برای ما محسوب می‌شود؛ همان انرژی هشیاری مشاهده‌گر حضور است که پس از بستن راه‌های اتلاف انرژی توجه قدرتی فوق‌العاده پیدا کرده و قادر است تمامی درهای بسته درونی ما را گشوده و راه‌های رشد ما را به سمت افق‌های تازه‌ای هموار کند. این هشیاری با قدرت و جاذبه‌ی فراوانی که از انرژی تولیدشده در ارگانسیم انسان دریافت می‌کند، قادر خواهد بود درهای هستی‌نویسی را در مقابل هر انسانی بگشاید: استعدادهای نهفته‌ی او را شناسایی کند، قدرت شگرف خلاقیت را در او فعال سازد و لحظه‌به‌لحظه یک انرژی شفاف و هستی‌بخش را به ارگانسیم و حیات روحی و روانی او تزریق کند و او را چون فولاد آبدیده‌ای مقاوم و مسلط در همه‌ی ابعاد زندگی بیرونی و درونی گرداند. فقط می‌بایست که به یک شرط مهم و اساسی در همه‌ی آنات هستی درونی و بیرونی خود وفادار بمانیم و آن را همیشه سرلوحه‌ی هستی خود قرار دهیم و آن دیدن هشیارانه‌ی درونی ست؛ «دیدن» بزرگ‌ترین و شایسته‌ترین شیوه‌ای است که می‌تواند هر انسانی را از آلودگی‌های پیدا و ناپیدایی که در مسیر زندگی او، چه در واقعیت‌های بیرون و چه در دنیای پُرابهام درون وجود دارد، رهایی بخشد. انسانی که مجهز به هشیاری مشاهده‌گر است؛ در واقع، با حقیقت هستی در هر لحظه از هستی خویش مأنوس است. تمامیت هستی برای او روشن، واقعی و حقیقی است. او در واقع همان هستی هوشیار است که در موجود زنده‌ای به نام انسان تجلی یافته است. او به یک معنا از توهم‌های آلوده‌ی ذهن خام و همه‌ی ترفندهای اسارت‌بار آن آزاد است. او هر لحظه از زندگی خود را با آگاهی اصیل و با هویت حقیقی خویش زندگی می‌کند و هیچ‌گاه طعمه‌ی فریب‌ها و ترفندهای ناآگاهانه‌ی ذهن خام نمی‌شود.

دست به هم‌ذات‌پنداری با آنها می‌زنیم؛ از «هم‌هویتی» با قهرمان فیلمی که در حال تماشای آن هستیم تا منظره‌ی زیبایی از یک ویلای ساحلی و یا تملک فلان اتومبیل آخرین سیستم. اما آنچه در این فرایند جذب‌شدن انرژی از طریق هم‌ذات‌پنداری اتفاق می‌افتد گم‌شدن ما درون این فرایندهاست. فرایندهایی که غالب انرژی توجه ما را می‌بلعد و ما را از انرژی‌های خلاق خود باز می‌دارد تا جایی که ما قادر به «یادآوری» خود نیز نیستیم و غالب اوقات حتی در خواب، به دنبال ترفندهای مخرب و ریاکارانه‌ی ذهن برای اتلاف انرژی توجه خود هستیم. عجیب نیست که ما خود را با دارایی‌هایمان شناسایی می‌کنیم با مدل بالای ماشین و یا محل سکونت و یا برچسب شغل، حرفه و یا تخصص خود را مورد شناسایی قرار دهیم. چنانچه اگر آنها را از دست بدهیم دیگر معیار آبرومندی برای شناخت خود نداریم. گویی در آن زمان هیچ هویت باارزش و اعتباری نداریم؛ در صورتی که اساس و پایگاه هویت در درون انسان نهفته است و چیزی نیست که از خارج از وجود به انسان افزوده گردد. ما هویت حقیقی خود را در میان افراد، اشیا، مکان‌ها، و در عوالمی چون رؤیابافی هم‌ذات‌پنداری و انواع و اقسام کیفیت‌های منفی درونی نظیر خشم، حسد و حرص گم می‌کنیم و چه‌بسا در سراسر طول زندگی، خود حقیقتی‌مان را به یاد نمی‌آوریم در حالی که به‌سادگی می‌توانیم برای رهایی از همه‌ی موانعی که هشیاری و انرژی توجه ما را محدود و محصور می‌سازند، هشیاری مشاهده‌گر حضور را در درون خود تقویت کنیم و بیاموزیم که برای رهاشدن از همه‌ی این موانع می‌توان با تقویت و آماده‌سازی، بستری مناسب جهت رشد هشیاری مشاهده‌گر خود از همه‌ی فرایندهای زیان‌بار فاصله بگیریم تا شرایط مناسبی را جهت رشد و توانمند شدن این هشیاری فراهم سازیم تا بدون آنکه هویت خود را در آن فرایندها گم کنیم به ناظر هشیاری تبدیل شویم که به‌هیچ‌وجه انرژی توجه خود را در میان آن‌ها به هدر نمی‌دهد و همه‌ی آن انرژی را در جهت تقویت هشیاری



معرفی کانون نویسندگان سوئد دفاع از «آزادی اندیشه و بیان» وظیفه‌ی همه‌ی نویسندگان جهان است



نگارنده: م. روان شید

نویسندگان آزاده‌ی جهان سعی در آموزش درست و مراقبت از آزادی‌های بدیهی جامعه دارد. فصل‌نامه‌ی «نویسنده» یکی از راه‌های ارتباطی با فعالیتهای کانون نویسندگان سوئد و مراقبت از «اندیشه‌ی آزاد و بیان آزاد» در جامعه‌ی سوئد و دیگر جوامع خواهان عدالت و آزادی است. فصل‌نامه‌ی ماه‌گرفتنی منتشره در ایران و سوئد نیز با همین اهداف انسانی است که آغاز به کار کرده و هفتمین شماره‌ی خود را منتشر می‌کند... فصل‌نامه‌ی ماه‌گرفتنی به‌زودی برای اطلاع جامعه‌ی فرهنگی ایران؛ گزارشی کامل از فعالیتهای فرهنگی و اجتماعی «کانون نویسندگان سوئد» منتشر خواهد کرد.

«اندیشه» و «بیان» دو رکن اصلی یک جامعه‌ی آزادند، دو گزینه‌ی غیرقابل انکار که در وهله‌ی نخست باید آموزش داده شوند و پس از آن باید از آن مراقبت کرد. جامعه‌ای که فاقد «اندیشه‌ی آزاد» و «بیان آزاد» باشد می‌تواند در لایه‌های پنهان خود، جامعه‌ای خطرناک و خطرخیز باشد. از این روست که تشکلهایی همچون کانون‌های نویسندگان می‌توانند همراه با آموزش، مراقبت از اندیشه و بیان آزاد را به عهده بگیرند و ضمن رصد کردن جامعه، آینده را روبه‌سوی «عدالت و آزادی» هدایت کنند؛ آزادی بدون هیچ حصر و استثناء. در جهان خطرناک و خطرخیز امروز «کانون نویسندگان سوئد» نیز، هم‌پا و هم‌گام با دیگر



Photo: CC BY 2.0/Marc Nozell



سرکوب زنان در ایران، سرکوب دست‌آوردهای جهانی زنان است!

بدون مقدمه می‌گوییم:

انجمن‌ها و تشکل‌های مدافع آزادی در تمامی جهان است.

نگاه کنید: صف زنان و دختران مورد شکنجه و کشته‌شده دارد از هم‌ه‌ی کشورهای آزادیخواه سبقت می‌گیرد، آیا این اتفاقی معنادار و نگران‌کننده نیست؟ فراموش نکنید این یک واقعیت است نه سیاه‌نمایی، واقعیتی که جامعه‌ی ایرانی به‌خصوص جامعه‌ی زنان به‌خوبی با آن آشنا هستند و با تمام جانشان درک می‌کنند. فراموش نکنیم هجوم حکومت ایران به زنان، نه تنها هجوب و سرکوب زنان در ایران، که تمامی آنچه را که زنان به دست آورده‌اند به خطر می‌اندازد؛ با کمی آگاهی از عقاید، باورها و قوانین مذهبی این حکومت، به‌خوبی می‌توان این آینده‌ی سیاه را برای جهان پیش‌بینی کرد.

جامعه‌ی جهانی هرگز نباید فراموش کند که: در ایران «زن» بودن خودبه‌خود جرم است، جرمی ناگفته و همیشه تحت تعقیب.

پس دفاع امروز ما از مبارزه‌ی آزادیخواهانه‌ی زنان در ایران، حراست از دست‌آوردهای جهانی زنان خواهد بود، این را هیچ‌وقت نباید از نظر دور داشت.

جامعه‌ی زنان در ایران مورد هجوم همه‌جانبه‌ی حکومت اسلامی قرار گرفته و بدون شک سکوت در برابر این هجوم وحشیانه، می‌تواند در میان مدت دست‌آوردهای آزادیخواهانه‌ی تمامی زنان را در جهان مورد دستبرد قرار بدهد. اگرچه مبارزه با آزادی زنان؛ درست از روزهای نخست تشکیل «نظام اسلامی» در ایران شکل گرفت، اما در همین سال‌های اخیر است که با اتحاد و یکپارچگی بیشتر زنان، حکومت دست به سرکوب هرگونه آزادی و سلب اختیار از زنان زده است؛ و از این رو سمت و سوی دیکتاتوری؛ نوک پیکان‌اش را درست به سمت زنان گرفته است. حکومت ایران سال‌هاست صفا‌آرایی برنامه‌ریزی شده‌ی را علیه زنان آغاز کرده است، زنانی که تنها وجودشان به صورت خودبه‌خودی می‌تواند نقش اپوزیسیون اصلی این حکومت را به عهده بگیرد. دست‌برد به آزادی‌های بدیهی و طبیعی زنان به‌سادگی می‌تواند همه‌ی مبارزات و کوشش‌های زنان در جهان را مخدوش و در نهایت از بین ببرد. این اعلام خطری جدی به جامعه‌ی زنان و تمامی

En anteckning om kvinnors situation i Iran**Förtrycket av kvinnor i Iran är förtryck av kvinnors prestationer globalt sett!**

M. Ravanshid / 20 april 2024

Introduktion är inte längre nödvändig:

Samhället för kvinnor i Iran har utsatts för en omfattande attack från den islamiska regimen, och utan tvekan kan tystnaden gentemot denna brutala attack på mellanlång sikt underminera alla kvinnors framsteg för frihet runt om i världen. Även om kampen för kvinnors frihet började redan från de första dagarna av bildandet av den islamiska regimen i Iran, är det under de senaste åren som regeringen har använt sig av ökad enighet för att förtrycka alla former av frihet och frånta kvinnor deras rättigheter. Det är därför dess diktatoriska riktning tydligt riktas mot kvinnor.

Irans regering har under många år initierat en noggrant planerad kampanj mot kvinnor, vilkas existens ensam kan utgöra den främsta oppositionen mot denna regim. Att begränsa kvinnors grundläggande och naturliga friheter kan lätt förvränga och slutligen utplåna alla kvinnors kamp och ansträngningar över hela världen. Detta utgör en

allvarlig fara för kvinnosamhället och alla organisationer och föreningar som försvarar friheten över hela världen.

Titta här: Kön av kvinnor och flickor som torteras och mördas leder före alla frihetsvänliga grupper. Är det inte meningsfullt och oroande? Glöm inte att detta är en verklighet, inte en överdrift, en verklighet som det iranska samhället, särskilt kvinnosamhället, är väl medvetet om och fullt förstår.

Låt oss inte glömma att den islamiska republikens attacker mot kvinnor inte bara hotar och undertrycker kvinnor i Iran, utan också hotar allt vad kvinnor har uppnått. Med en viss medvetenhet om denna regerings religiösa trosuppfattningar och lagar kan man väl förutsäga denna mörka framtid för världen. Så försvaret av dagens kamp för kvinnors frihet i Iran kommer att vara skyddet av kvinnors prestationer globalt sett. Detta får aldrig glömmas bort.



دیداری در «سالا» در سوئد از دورین م. روان شید

سوئد (سالا)



«تنهایی» / سوئد(سالا)





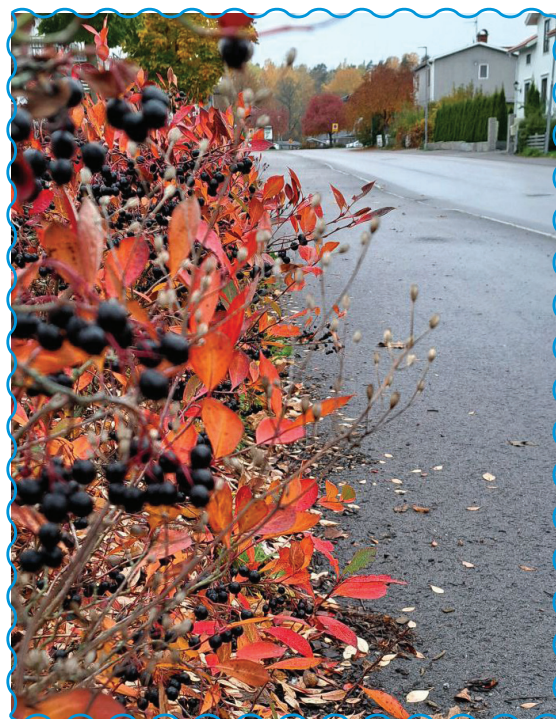
سوئد (سال)





موزه، کتابخانه و نمایشگاه شهر سالا. سوئد

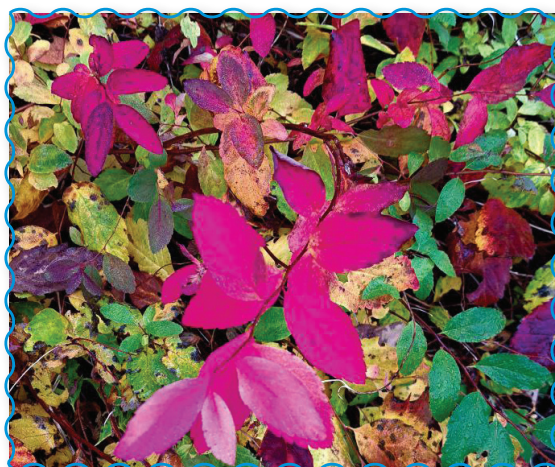




سوئد (سال)



پاییز در سالا. سوئد



پاییز در سالا، سوئد



راهنمای نویسندگان

شرایط پذیرش مقالات ۱- ویژگی‌های کلی

- نقل مطالب نشریه با ذکر منابع آزاد است؛
- ارسال مقاله فقط از طریق ایمیل دبیرخانه‌ی فصلنامه امکان‌پذیر است و به هرگونه ارسال به شیوه‌ای دیگر ترتیب اثر داده نخواهد شد. پست الکترونیکی دبیرخانه‌ی فصلنامه جهت ارسال آثار: magazine@mahgereftegi.com
- حفظ امانت در نقل اقوال و نظریات دیگران ضروری است و باید با ارجاع دقیق به منبع اصلی همراه باشد؛
- مقاله، نقد و پژوهش، جستار، مصاحبه، شعر و داستان‌های ارسالی به فصلنامه، نباید در نشریه‌ای دیگر منتشر یا هم‌زمان به نشریه‌ای دیگر فرستاده شده باشد؛
- سیاست فصلنامه در درج مقالات با رویکرد مطالعاتی-انتقادی است؛ لذا مقالاتی داوری می‌شوند که ساختار مقالات مطالعاتی، علمی-پژوهشی و مروری-ترویجی را داشته باشند.
- مسئولیت حقوقی مطالب و محتوای مقاله از جنبه‌ی صحت مطالب ارائه‌شده به عهده‌ی نویسنده‌ی مسئول است و نشریه، مسئولیتی در این خصوص ندارد؛
- هر مطلب منتشرشده در فصلنامه بر پایه‌ی نظر نویسنده‌ی آن است و انتشار آن به منزله‌ی قبول یا رد آن نیست؛
- در بخش شعر و داستان، مطالب در صورت تأیید دبیر مربوطه، احسان نعمت‌اللهی، منتشر خواهد شد؛
- نشریه در ویرایش زبانی و فنی مقاله، برطبق موازین علمی، آزاد است؛
- از نویسندگان و مترجمان درخواست می‌شود به نکات زیر توجه فرمایند:
- حجم مقاله و پژوهش ارسالی حداکثر ۱۵ صفحه، و حداقل ۵ صفحه باشد؛
- نام و نام خانوادگی نویسنده/نویسندگان و همچنین رایانامه‌ی نویسنده‌ی مسئول و شماره‌ی تلفن همراه او حتماً در سامانه‌ی نشریه ذکر شود؛
- نویسنده در کنار مطلب ارسالی، می‌بایست علاوه بر تصویر خود، تصویری در ارتباط با موضوع متن ارسال کند؛ در غیر این صورت عوامل اجرایی در انتخاب تصاویر آزادند؛
- در بخش مقالات، باید کلیه‌ی بخش‌های مربوط به یک مقاله‌ی علمی همچون عنوان، اسامی نویسنده/نویسندگان، چکیده، مقدمه، پیشینه‌ی تحقیق، روش تحقیق، نتایج، بحث و نتیجه‌گیری و منابع، به‌طور استاندارد و کامل آورده شود.
- در مورد ارسال جستار، یادداشت و هرگونه مطلبی که ساختاری غیر از مقاله دارد، محدودیت واژگانی وجود ندارد و نیاز به اجرا و اعمال ساختار مقاله نیست. ذکر نام نویسنده،

- تیترا، سوتیتر و درج منابع در پایان مطلب الزامی است.
- شیوه‌نامه‌ی فرهنگستان زبان و ادب فارسی ملاک و راهنمای دستور خط است. بهتر است نویسندگان محترم برای تسریع در کار بر اساس این شیوه‌نامه عمل فرمایند.
- همه‌ی نویسنده/نویسندگان باید رزومه‌ی کوتاهی از خود در کنار نام نگارنده (در آغاز مطلب) به دست دهند.

۲- اجزای مقاله

- در بخش مقالات، چکیده‌ی فارسی (در حدود ۲۰۰ تا ۲۵۰ کلمه) در آغاز مقاله (با اندازه‌ی قلم ۱۲) باشد؛
- متن مقالات باید شامل مقدمه یا پیشگفتار باشد؛
- در بخش مقالات، نتیجه باید در بردارنده‌ی یافته‌های مقاله باشد؛

ویژگی‌های ویرایشی و نگارشی

- به منظور تسریع در آماده‌سازی و ویرایش مقالات، توجه به نکات زیر الزامی است:
- رعایت زبان فارسی معیار و نشر علمی و به دور از عبارت‌پردازی‌های متکلفانه؛
- رعایت رسم‌الخط مصوّب فرهنگستان زبان و ادب فارسی براساس کتاب دستور خط فارسی تألیف علی‌اشرف صادقی و زهرا زندی مقدم؛

شیوه‌ی تنظیم متن

- عنوان اصلی مقاله با قلم ۱۸ سیاه (Bold) و عناوین فرعی داخل متن با قلم ۱۴ سیاه تنظیم شود؛
- متن مقاله با قلم بی‌لوتوس ۱۴ و در قالب نرم‌افزار Word ارسال شود؛
- عبارات لاتین درون‌متنی با قلم Times New Roman ۱۴ و اسامی و عبارات ضروری یا دشوار لاتین درپانوشت با همان قلم و با اندازه‌ی ۱۰ تنظیم شود؛
- ابتدای هر بند با ۵/۰ سانتی‌متر تورفتگی شروع شود. البته سطر نخست زیر هر عنوان نباید تورفتگی داشته باشد؛
- در این موارد اندازه‌ی قلم ۱۲ در نظر گرفته شود: چکیده، کلیدواژه‌ها، منابع پایانی، ارجاعات درون‌متنی و نیز عبارات توضیحی (که بین دو کمان قرار می‌گیرند)، نقل‌قول‌های مستقیم، شعرها (شامل ابیات و تک‌مصراع‌ها)، تاریخ‌های ولادت و وفات یا دوره‌ی حکومت و... (که بین دو کمان قرار می‌گیرند) و نیز محتویات جدول‌ها و نمودارها و توضیحات مربوط به آن‌ها و همچنین توضیحات تصاویر؛
- شماره‌ی پانوشت‌ها در هر صفحه باید با عدد ۱ شروع شود؛

● اشعار باید در درون جدول تنظیم شود؛

● عناوین کتاب‌ها و دانشنامه‌ها و نشریه‌ها، با حروف کج (ایرانیک در منابع فارسی؛ ایتالیک در منابع لاتین) نوشته شود و عناوین مقاله‌ها داخل گیومه قرار گیرد.

شیوه‌ی ارجاع به منابع

۱- ارجاع درون‌متنی

● ارجاعات درون‌متنی در بین دو کمان و بدین صورت تنظیم شود:

نام خانوادگی نویسنده، ویرگول، سال چاپ اثر، دو نقطه، شماره جلد و سپس خط کج / [چنانچه اثر جلد‌های متعدّد داشته باشد]، شماره صفحه. مثال: کوبی، ۱۳۵۰: ۳/ ۵۹.

● در ارجاعات درون‌متنی، چنانچه دقیقاً به همان منبع پیشین (یعنی همان نویسنده اما به صفحه‌ای دیگر) ارجاع داده شود (یعنی، بین دو ارجاع، منبع جدیدی ذکر نشده باشد)، به جای تکرار نام آن منبع، از کلمه‌ی «همان» استفاده می‌شود؛ برای نمونه، در مثال کوبی، بدین صورت: همان: ۱۵۳. اگر هم عیناً به همان صفحه از همان منبع ارجاع داده شود، به ذکر کلمه‌ی «همان‌جا» در درون دو کمان بسنده می‌شود: (همان‌جا).

۲- ارجاع منابع پایانی

● در فهرست منابع پایانی اطلاعات کتاب‌شناختی منابع فارسی و عربی از آثار لاتین تفکیک شود؛

● اطلاعات کتاب‌ها به این صورت در منابع پایانی بیاید:

نام خانوادگی نویسنده، نام نویسنده، سال انتشار درون کمانک، نقطه، نام کتاب به صورت کج (ایرانیک در منابع فارسی؛ ایتالیک در منابع لاتین)، نوبت چاپ، محل انتشار، دونقطه، نام ناشر.

مثال: کوبی، زهرا (۱۳۵۰ ش). مردم‌شناسی، چاپ اول، تهران: ارسطو

● در اثر ترجمه‌شده: نام خانوادگی نویسنده، نام نویسنده، سال انتشار درون کمانک، نقطه، نام کتاب به صورت کج (ایرانیک در منابع فارسی؛ ایتالیک در منابع لاتین)، نام و نام خانوادگی مترجم، نوبت چاپ، محل انتشار، دونقطه، نام ناشر.

مثال: براون، آیزایا (۱۳۹۸ ش). ریشه‌های غرب‌گرایی در ایران، ترجمه‌ی محمد دواوین، چاپ دوم، تهران: مشق شب ● چنانچه نویسنده نامعلوم باشد، عنوان کتاب در آغاز قرار گیرد؛

● چنانچه مؤلفی دو یا چند اثر داشته باشد، در تنظیم فهرست آثار او، ضمن رعایت ترتیب الفبایی نام آثار، در باب آثار بعدی او، به جای نام نویسنده، _____ بیاید.

مثال: کوبی، زهرا (۱۳۵۰ ش). مردم‌شناسی، چاپ اول، تهران: ارسطو

_____ (۱۳۶۳ ش)، فرهنگ مردم تهران، چاپ اول، تهران: علمی

در صورت نامعلوم بودن ناشر و محل و تاریخ نشر، به ترتیب

از «بی‌نا»، «بی‌جا» و «بی‌تا» استفاده شود.

● اطلاعات مقاله‌ها به این صورت بیاید:

نام خانوادگی نویسنده، نام کوچک نویسنده، سال / دوره‌ی نشریه درون کمانک، نقطه، نام مقاله درون گیومه، نام نشریه به صورت کج (ایرانیک در منابع فارسی؛ و ایتالیک در منابع لاتین)، سال انتشار (با نشانه اختصاری «س»)، شماره‌ی پیاپی (با نشانه‌ی اختصاری «ش»)، شماره‌ی صفحه‌ی آغاز و پایان مقاله.

مثال: فتوحی، محمود (بهار ۱۳۹۲). «تعامل مولانا جلال‌الدین بلخی با نهادهای سیاسی قدرت در قونیه»، زبان و ادبیات فارسی، س ۲۱، ش ۷۴، صص ۴۹-۶۸.

● اگر تعداد نویسندگان مقاله دو نفر باشد، در باب نویسنده‌ی اول این‌گونه عمل می‌شود: نام خانوادگی مؤلف اول، ویرگول، نام کوچک مؤلف اول؛ و در باب نویسنده‌ی دوم این‌گونه عمل می‌شود: واو عطف، نام کوچک و نام خانوادگی مؤلف دوم.

مثال: محمدی، کرم و زیبا وفایی (تابستان ۱۴۰۱). «مدارا در کنش صوفیان»، زبان و ادبیات فارسی، س ۱۱، ش ۲۳، صص ۲۰-۳۱.

● اگر تعداد نویسندگان مقاله بیش از دو نفر باشد، ذکر نام نویسنده‌ی اول کافی است و پس از آن، در مقالات فارسی عبارت «و همکاران» و در مقالات انگلیسی عبارت «et al.» می‌آید.

● در پایان‌نامه/ رساله: نام خانوادگی دانشجو، نام کوچک دانشجو، سال و ماه دفاع از پایان‌نامه درون کمانک، نقطه، عنوان پایان‌نامه درون گیومه، نام و نام خانوادگی استاد راهنما و ذکر عبارت «به‌راهنمایی» قبل از آن، مقطع تحصیلی، نام دانشگاه.

مثال: اصغری، مریم، (بهار ۱۳۷۶). «روابط ایران و چین در بیست‌ساله اخیر»، به‌راهنمایی علی مظلومی، دانشگاه تهران.

● در وبگاه: نام خانوادگی مؤلف، نام کوچک مؤلف، تاریخ درج مطلب در وبگاه (با ذکر سال و ماه و روز)، نقطه، عنوان مقاله یا نوشته (داخل گیومه)، نام وبگاه، نشانی الکترونیکی آن.

● ارجاع به مطالب اینترنتی زمانی پذیرفته است که منابع مکتوب در آن زمینه موجود نباشد.

تارنمای خانگی جهانی‌ماه‌گرفتگان:

www.mahgereftegi.com

پست الکترونیکی رسمی فصلنامه:

info@mahgereftegi.com

آدرس صفحه‌ی اینستاگرام:

https://instagram.com/khaneye_jahani_mahgereftegan?igshid=MzNlNGNkZWQ4Mg==

نشانی کانال تلگرام:

https://t.me/Radio_mah_gereftegi



"Mahgereftegi" spread over the earth and over all the phenomena so that, in the invasion of shadows, man becomes a creator to the creation of light. In a dynamic world of texts, we are willing to put the lunar eclipse areas into discussion with creative thinking and wisdom.

ماه گرفتگی

International Quarterly Journal of Lunar Eclipse
Journal of critical studies of philosophy, art, Literature, and
Human Sciences

issue 7 | Autumn | 2024

ISSN 2004-9129



ماه گرفتگی سایه‌ای است گسترده بر زمین و بر تمامی پدیده‌ها تا انسان در هجوم سایه‌ها به آفرینش پرتوی، خالق شود. می‌خواهیم در جهان متن‌های پویا با تفکر و خردی خلاقانه، عرصه ماه گرفتگی را به مباحثه و مناظره بنشانیم.